
Ex LIBRIS
MILLAIS
ICONOGRAPHY
ANDREAS
VESALIUS
BRITISH PORTRAIT PAINTING
THACKERAY
CHARLES KEENE
MAGAZINE OF ART
HISTORY OF PUNCH
BRITISH SCULPTURE
KATE GREENAWAY
CHAUCER
SHAKESPEARE
PUNCH
RUSKIN
HN
M·H·SPIELMANN
F·S·A
HAROLD NELSON

F. Seymour Haden presented all these
pamphlets to me between 1884 and 1895
M. H. Spielmann

L'ŒUVRE GRAVÉ

DE

REMBRANDT

ÉTUDE MONOGRAPHIQUE

RÉDIGÉE POUR SERVIR D'INTRODUCTION AU CATALOGUE D'UNE
EXPOSITION DES EAUX-FORTES DU MAITRE,
RANGÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS L'ORDRE CHRONOLOGIQUE,
DANS LA GALERIE DU BURLINGTON FINE ARTS CLUB
EN MAI 1877, ET DANS LE BUT
DE PRÉSENTER ET DE DISCUTER DES OBSERVATIONS NOUVELLES
SUR LE MANQUE D'AUTHENTICITÉ DE QUELQUES-UNES
DE CES EAUX-FORTES

PAR

FRANCIS-SEYMOUR HADEN, F. R. C. S.

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART

LONDRES
MACMILLAN ET C°

LEIPZIG
ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST

1880

from
F. Seymour Ha
May

L'ŒUVRE GRAVÉ

DE REMBRANDT

L'ŒUVRE GRAVÉ

DE

REMBRANDT

ÉTUDE MONOGRAPHIQUE

RÉDIGÉE POUR SERVIR D'INTRODUCTION AU CATALOGUE D'UNE
EXPOSITION DES EAUX-FORTES DU MAITRE,
RANGÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS L'ORDRE CHRONOLOGIQUE,
DANS LA GALERIE DU BURLINGTON FINE ARTS CLUB
EN MAI 1877, ET DANS LE BUT
DE PRÉSENTER ET DE DISCUTER DES OBSERVATIONS NOUVELLES
SUR LE MANQUE D'AUTHENTICITÉ DE QUELQUES-UNES
DE CES EAUX-FORTES

PAR

FRANCIS-SEYMOUR HADEN F. R. C. S.

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART

LONDRES
MACMILLAN ET C°

LEIPZIG
ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST

1880

AVERTISSEMENT[1]



Si l'auteur ne s'était vu en quelque sorte forcé de réimprimer son étude dans sa forme originale, tout en maintenant ses théories au sujet du manque d'authenticité de certaines eaux-fortes attribuées à Rembrandt, il n'aurait pas mis en question le succès général de ses vues, en s'avançant autant qu'il l'a fait dans l'identification absolue de la part qu'il faut attribuer, dans ces eaux-fortes, à chacun des élèves du maître. Il sent qu'en ceci il a essayé de prouver ce qu'il est impossible d'étayer de preuves positives. Il aurait dû aussi se représenter que des artistes d'un ordre inférieur, lorsqu'ils copient, ne trahissent pas leur style, même quand ils en auraient un qui leur soit propre, et que c'était donc s'égarer que de chercher le style de Lievens ou de Van Vliet, dans leurs efforts pour imiter le style de Rembrandt. L'auteur reconnaît que de semblables attributions sont peu judicieuses, même lorsque, comme dans ce cas, elles sont justifiées par toutes les apparences, parce qu'elles ouvrent la porte à des objections qui, quoique ne touchant pas le fond de l'argumentation, peuvent servir du moins à l'embarrasser et à la défigurer.

Dans la présente traduction, aussi bien que dans celle qui doit paraître en Allemagne, quoique l'exposition du Club soit une chose du passé,

1. M. Seymour Haden a bien voulu faire faire pour la *Gazette des Beaux-Arts* une traduction de son remarquable travail sur l'*Œuvre gravé de Rembrandt.* Nous ne saurions l'en remercier trop chaleureusement. Nous sommes heureux d'en être les éditeurs et de pouvoir l'offrir à tous nos abonnés avec notre livraison de juillet 1880.

(N. D. L. R.)

l'auteur a cru devoir conserver la fiction de cette exposition, c'est-à-dire laisser croire que l'on a encore étalé, sous ses yeux, l'œuvre de Rembrandt arrangé, comme il l'était, dans l'ordre chronologique. Car ce n'est qu'en se reportant tout au moins par la pensée à un arrangement de ce genre qu'il est possible de le suivre dans son argumentation et de discuter ses conclusions. La seule différence que l'on trouve dans les trois versions de ce travail est que dans l'anglaise les numéros de référence sont ceux de Wilson, dans l'allemande, ceux de Bartsch, et dans la présente, ceux de M. Charles Blanc.

M. Charles Blanc, tout en reconnaissant les avantages que présenterait le classement chronologique, nous a dit qu'il ne l'avait pas adopté parce qu'un grand nombre de pièces de Rembrandt ne portent pas de date. L'auteur lui soumet à ce sujet les observations suivantes :

1° Les eaux-fortes les plus importantes qui peuvent être considérées comme types, sont datées.

2° Le style des eaux-fortes aux différentes époques de la vie de Rembrandt étant aussi marqué que le style de ses peintures aux époques correspondantes, il n'y aurait pas plus de difficulté à déterminer la classification des unes que celle des autres.



L'ŒUVRE GRAVÉ

DE REMBRANDT



Le but de cette étude peut être défini en peu de mots. A l'occasion d'une première exposition des eaux-fortes de Rembrandt, organisée en 1867 dans l'ancien local du Club, l'auteur suggéra au Comité que l'arrangement par *sujets*, jusqu'alors universellement adopté, était fatal à l'étude comparative des œuvres du maître; qu'il serait plus rationnel de les classer dans l'ordre de leur production; que l'ancienne méthode arbitraire par laquelle les pièces de ses premiers temps étaient mêlées avec celles de la dernière période de sa vie, produisait une confusion dans l'esprit, troublait le jugement et rendait impossible tout examen critique, toute comparaison; en somme, qu'un pareil système, suffisant sans doute pour dresser un catalogue, n'était pas admissible pour le biographe, et était inutile au point de vue de l'étude critique et raisonnée, telle qu'elle est comprise de nos jours. On ne devait pas, disait-on, envisager l'œuvre de toute une existence d'artiste comme une série d'efforts isolés et sans suite, mais, au contraire, comme l'expression continue et régulière d'un enchaînement de causes et d'effets qui ne pouvaient être compris qu'en les étudiant dans l'ordre même de leur manifestation. Enfin on faisait valoir avec confiance que si, à l'ancienne classification inintelligente et décousue, on substituait un arrangement consécutif et régulier, on découvrirait dans l'œuvre de Rem-

brandt des faits nouveaux de nature à rectifier de nombreuses erreurs concernant l'attribution d'un certain nombre de planches de cet œuvre, particulièrement parmi les plus grandes.

Le comité du Club se fit un devoir de prendre en considération ces observations, un peu radicales en apparence, mais toutes nouvelles alors, et il fut décidé que non seulement il y aurait une seconde exposition des eaux-fortes de Rembrandt dans la galerie du Club, mais aussi que cette exposition, d'accord avec un des principes fondamentaux de sa constitution même, serait faite dans un but dont l'utilité était reconnue. Laissant donc de côté les classifications suivies par les différents auteurs de catalogues, depuis Gersaint jusqu'à nos jours, nous avons maintenant pour la première fois devant les yeux ce qu'on pourrait appeler l'histoire naturelle de Rembrandt, et nous pouvons suivre du même coup d'œil les différentes phases de sa vie et les motifs des ouvrages dont ces phases mêmes étaient, après tout, la cause plus ou moins directe. Admis ainsi à la fois dans l'intimité de l'homme et de l'artiste, nous pouvons le voir travaillant d'abord sur ces magiques plaques de cuivre qui se mesurent par pouces et qu'il employait pour ses premiers essais, le suivre dans les changements de style et d'exécution de sa période moyenne, et l'accompagner enfin jusqu'au moment où sa puissance atteignit son apogée dans les conceptions grandioses de ses derniers jours, le *Christ présenté au peuple* et la grande planche des *Trois Croix*. Qu'on nous pardonne si nous trouvant subitement en présence d'une sublime existence qui se déroule pour ainsi dire devant nous d'une manière graphique et sous l'impression de la pleine jouissance d'un doux rêve enfin réalisé, — qu'on nous pardonne, disons-nous, le sentiment de regret que nous ressentons par anticipation au moment où ce riche trésor, subissant la loi commune, sera dispersé; quand ces *Pièces aux cent florins* en premier état, ces *Rembrandt au sabre*, ces *Tholinx*, ces *Buenos à la bague noire*, ces *Vieux Haaring*, ces *Rembrandt au chapeau relevé et au manteau brodé*, avec leurs dates et leurs griffonnements inestimables, qu'une courtoisie généreuse a fait nôtres pour un moment, passeront en des mains inconnues.

Orlers, magistrat et bourgmestre de Leyde, ayant accès aux archives municipales et écrivant à une époque où Rembrandt vivant encore pouvait le contredire, nous dit explicitement qu'il naquit le 15 juillet 1606, et que « devenu un des peintres les plus renommés de son siècle » il était allé à Amsterdam « où il réside encore (1641). » Rembrandt lui-même, dans une note précieuse écrite sur l'épreuve de son portrait appartenant

à M. Holford, nous dit non moins clairement qu'en 1631, lorsque ce portrait fut fait, il avait 24 ans. « Rembrandt f. 1631 Æ. 24 ». Cette note jointe au témoignage d'Orlers indique, sans aucun doute, que le portrait en question fut exécuté dans la première moitié de l'année, c'est-à-dire avant le 15 juillet, et, par conséquent, que la supposition qu'il naquit en 1607 ou 1608 est purement gratuite.

Puisque dans ce travail nous nous sommes donné pour tâche de rectifier l'erreur en ce qui concerne Rembrandt sous quelque forme qu'elle se présente, nous ajouterons qu'il n'y a aucun fondement dans la fable qui le fait naître de parents nécessiteux et dans le moulin paternel, puisqu'ils demeuraient, au moment de sa naissance, dans une maison confortable de la Weddesteeg de Leyde, et que, lorsque la fortune patrimoniale fut divisée quelques années plus tard à la mort de sa mère, elle se composait de la maison avec terrain y attenant dans la Weddesteeg, d'une maison avec terrain sur le Rhin, d'une maison avec terrain sur le Vieux-Rempart, de deux autres maisons plus petites sur le Rhin, de deux maisons derrière les trois dernières, d'un jardin d'agrément donnant sur le canal principal de la ville, sans compter une demi-part dans le moulin proche la « Whitte Poert », évaluée à 3064 florins, et les objets d'or et de bijouterie et « lettres de rente. »

Rembrandt n'était donc pas né de parents pauvres, mais bien d'origine bourgeoise, et son entrée dans le monde fut conforme à celle d'un homme de cette condition, puisqu'en 1630 nous le trouvons louant une bonne maison dans la Breedstraat, à Amsterdam, et bientôt après recherchant et contractant alliance dans la famille considérable de Rombertus Van Ulenburg, jurisconsulte, conseiller et bourgmestre de Leeuvarden, membre de la cour de Friesland, et plus d'une fois agent politique de cette cour [1].

Si nous avions plus de temps et d'espace, nous aurions longuement à parler de ce mariage avec Saskia Van Ulenburg, puisqu'il a fourni au fier et heureux époux bien des motifs pour son art pendant les huit années qui le suivirent. Saskia mourut en 1642, laissant à Rembrandt l'usufruit de sa fortune pendant tout le temps qu'il demeurerait veuf avec réversibilité au profit du fils unique issu de leur mariage. A partir de ce moment, on peut dire que le roman de la vie de Rembrandt est

1. C'est ce Rombertus qui mande aux magistrats de sa ville sa réception par le prince Guillaume le Taciturne, l'affabilité de ce dernier qui l'avait retenu à dîner avec quelques grands personnages et comment le prince, s'étant levé de table, avait été assassiné, en descendant l'escalier, par un « Bourgoingnon ». (Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*. La Haye, 1877, page 127.)

fini, et depuis lors, nous ne possédons que peu de détails sur lui. Nous n'avons pas l'intention de discuter ici si ce fils fut une des causes du nuage qui semble bientôt se former autour de Rembrandt et qui finit par l'envelopper, ou si, comme on l'a vraisemblablement supposé, dans les différents incidents judiciaires qui s'ensuivirent, Titus ne fut qu'un instrument pour sauver au profit de son père les débris d'une fortune compromise; si la cause de ce déclin était la réaction qui suit presque toujours un grand succès ou l'appauvrissement général résultant des guerres étrangères et désastreuses dans lesquelles la Hollande était alors engagée, ou enfin si, comme le suppose Sandrart, Rembrandt aurait été plus riche s'il avait su « ménager les gens qu'il fréquentait ». Quoi qu'il en soit, nous n'avons que la triste certitude que, vers l'année 1654, s'étant remarié, il fut obligé pour satisfaire aux exigences des tuteurs de Titus, encore mineur, d'établir un inventaire des biens dont il avait joui en commun avec Saskia; qu'il évalua ces biens à 40,000 florins et qu'ils n'en rapportèrent que 5,000 ; et que cette somme, avec 6,700 florins que produisit la vente de sa maison, étant insuffisante pour satisfaire leurs réclamations, il fut mis en banqueroute, et enfin que, par une coïncidence singulière, son frère Adrien et sa sœur Élisabeth, qui avaient tous les deux reçu une part plus grande que lui du bien patrimonial, tombèrent en même temps dans la plus grande pauvreté. Mais ce qu'il nous importe le plus de savoir, c'est que, malgré tous les tracas qui suivirent la mort de Saskia et son second mariage, son énergie et son activité habituelles ne lui firent point défaut et que, depuis cette époque jusqu'à sa mort, quoique nous ne le voyions plus et n'entendions plus parler de lui, il continua comme par le passé à grandir en talent et, par ses peintures et ses eaux-fortes, à conquérir l'immortalité. Voici le dernier mot que nous ayons de lui, extrait du registre mortuaire de la Westerkirk d'Amsterdam:

« Mardi 8 octobre 1669, Rembrandt Van Riyn, peintre, sur le Rozegracht, en face le Doolhof. Laisse deux enfants. »

Cependant on a avancé, dernièrement, une théorie des derniers jours de Rembrandt, beaucoup plus agréable que celle généralement reçue, et qui est en quelque sorte corroborée par le fait que la somme relativement considérable de 16 florins fut dépensée pour ses obsèques. Nous la transcrivons textuellement : « Un jour, dit M. Vosmaer, j'allai à la recherche au Rozegracht pour voir encore s'il ne restait plus de trace de la dernière demeure de Rembrandt, qui ne paraissait plus être connue. En face de l'emplacement où s'est trouvé le vieux Doolhof, au côté nord, je remarquai deux façades de vieux style portant des écussons,

avec la date de 1652. Or c'est vers 1656 que Rembrandt s'établit sur ce quai. Au rez-de-chaussée d'une de ces maisons, se trouve l'atelier de M. Stracké, statuaire. Dès que j'entrai et regardai autour de moi, une vive ressemblance me frappa. Rembrandt a fait un croquis d'un vestibule, probablement dans sa maison. La vue est prise d'une chambre attenante où au coin à gauche se trouve une presse, à droite quelques marches d'un escalier. A travers la porte, on voit le vestibule, deux fenêtres et une porte ouverte par lesquelles on aperçoit le feuillage d'un arbre, un quai et les façades du côté opposé du canal. Voilà bien le même lieu que celui où je me trouvais! M. Stracké eut la bienveillance de me montrer toute la maison dont l'état actuel permet de saisir celui d'autrefois. Le plancher, qui séparait les caves du premier étage, a disparu, mais on voit encore les consoles des poutres. Au second étage, deux chambres ; celle qui donne sur le quai avait eu une belle cheminée et les murs sont encore garnis de plaques en faïence coloriée, recouvertes aujourd'hui d'un papier moderne. L'autre appartement qui a bien pu se prêter comme atelier de peintre, a trois fenêtres sur le nord. Le propriétaire a assuré au locataire actuel que la maison fut autrefois tellement garnie de marbre que la valeur des dépouilles en avait dépassé le prix d'achat de la maison. Même une ruelle, conduisant aux parties attenantes de la maison, en était pavée, et aujourd'hui encore, le dallage de la cuisine est en marbre de Carrare! On voit que la maison, nouvellement construite alors n'avait pas l'apparence d'une pauvre retraite.

« Voilà donc apparemment la demeure où le vieil artiste a passé ses derniers jours et où sont encore éclos tant de chefs-d'œuvre! »

Il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de dire un mot du rôle que jouait la gravure à l'eau-forte à l'époque qui nous occupe, et d'expliquer cette condition de la planche gravée qu'on appelle dans la langue du métier un *état*. Il faut tout d'abord se demander pourquoi les vieux maîtres faisaient de l'eau-forte, cette gravure des peintres comme on l'appelait alors pour la distinguer de la gravure en taille-douce, une branche si essentielle de leur art, tandis que, chez nous autres modernes, cet art est comparativement perdu. La réponse est claire. L'eau-forte est un art personnel et direct en même temps qu'un moyen de reproduction et, à une époque où les facilités de locomotion et les communications étaient restreintes, c'était à la fois une façon de répandre la réputation de l'artiste et d'augmenter ses débouchés au point de vue commercial, et aussi de mettre entre les mains des personnes éloignées et de moyens limités des œuvres aussi originales que les peintures, à un prix relativement nominal. La gravure aujourd'hui, ou même du temps des cé-

lèbres graveurs anglais en manière noire, car ils firent pour Reynolds ce que Rembrandt avait fait directement pour lui-même, supplée au même besoin, quoique à un moindre degré de perfection ; en effet, le travail du graveur quelque utile qu'il soit pour la reproduction du dessin et de la composition n'est, après tout, quant à l'exécution et à l'expression, qu'un discours de seconde main, tandis que l'eau-forte est la parole même. L'eau-forte donc du temps de Rembrandt était, fort justement, un élément essentiel de la pratique et du commerce de l'art. De bonnes gens comme nous en profitaient, et nous-mêmes maintenant avons de bonnes raisons pour ne pas nous en plaindre.

Autrement, comment une modeste association du genre de la nôtre aurait-elle pu réunir en un mois et montrer aux amateurs les éléments nécessaires pour leur permettre de se familiariser d'un coup d'œil avec tout le côté artiste d'une existence comme celle de Rembrandt? comment pourrions-nous personnellement, comme il nous est donné de le faire, posséder non pas une mais une douzaine de ces œuvres incontestables, et en jouir tout à notre aise? — Nous croyons le peintre de nos jours fort à blâmer de son indifférence pour un art si original, si fécond et si passionnant, indifférence à laquelle nous sommes redevables de l'absurde notion généralement répandue que l'eau-forte, le plus difficile des arts et celui qui plus que tout autre demande l'expérience du maître, est uniquement propre au délassement de l'artiste amateur donnant à croire à celui-ci qu'il est d'autant plus apte à l'exercer qu'il est ignorant de ses principes et de sa pratique. M. Hamerton[1] a eu le mérite de relever cette fausse notion et, avec une juste appréciation de l'eau-forte, de la présenter sous son vrai jour. Au club revient également l'honneur d'avoir prouvé par cette superbe exposition que l'eau-forte est essentiellement un art de peintre.

Le visiteur ne manquera pas d'être frappé en faisant le tour de notre galerie par la répétition fréquente du mot *état*. Deux interprétations s'attachent à ce mot, celle que nous appellerons généralement acquise et celle du collectionneur. La première est qu'une planche terminée est préférable à une planche qui ne l'est pas ; la seconde est absolument l'inverse. En un mot, l'observateur ordinaire donne la préférence à ce qu'il considère comme la dernière pensée de l'artiste, tandis que l'amateur ne voit que la fraîcheur de la conception qu'il trouve dans une première épreuve. Comme toujours dans une pareille ques-

1. *Etchings and Etchers*, by Philip-Gilbert Hamerton, 2e édit., in-8°. London, Macmillan, 1877.

tion, il y a du pour et du contre, et beaucoup à faire valoir en faveur des deux opinions. — Si nous tenons compte du caractère essentiellement spontané qui distingue l'art de l'eau-forte de tous les autres, de l'inspiration, de la délicatesse ou de la fougue qui constituent ses titres principalement à notre appréciation et qui déterminent la vivacité de la sensation, on sera de l'avis du collectionneur. Si on préfère une tonalité plus effective et un dessin plus correct, l'acheteur moins difficile sera dans le vrai. Inutile d'ajouter que notre sympathie est pour le collectionneur qui, par sa préférence même, témoigne d'une plus juste appréciation de l'eau-forte. Mais revenons à notre sujet. Entre le véritable premier état et le véritable deuxième état d'une planche gravée, il faut toujours supposer un certain laps de temps, un intervalle pendant lequel la disposition mentale sous laquelle le travail a été commencé, a eu le temps de se modifier à tel point parfois que dans le travail ultérieur il n'en reste plus trace. Les premiers états donnent, en règle générale, les meilleures épreuves; cependant cette règle n'est pas absolue, comme nous le montrerons.

En notre qualité de graveur à l'eau-forte et d'imprimeur de nos propres travaux, nous appellerons aussi l'attention sur un autre point qui est que chaque addition de travaux sur une planche ne constitue pas nécessairement un état.

Dans la pratique, lorsque l'artiste porte sa planche chez l'imprimeur, ou s'il imprime lui-même, voici ce qui arrive. — Supposons un moment que l'artiste soit Rembrandt et la planche celle du bourgmestre Six; une épreuve, ou deux peut-être, sont tirées et on s'aperçoit que la hauteur du seuil de la fenêtre, arrivant trop près de l'épaule du personnage, nuit à la liberté et aux mouvements de la figure. La planche ayant été entièrement travaillée à la pointe sèche et pouvant être précieuse pour d'autres motifs, l'artiste l'emporte chez lui, réduit la hauteur du seuil, enlève un trait échappé dans le contour du visage et ajoute dans le coin à droite son nom et la date. Cela fait, il retourne à l'imprimerie, et là, à côté de la presse même, rectifie encore deux des chiffres de la date tracés à rebours, puis, après le tirage d'une ou deux autres épreuves, il s'aperçoit qu'il serait bien d'ajouter dans le coin opposé le nom et l'âge de Six. Rembrandt lui-même nous le dirait, et nous n'hésitons pas également à le faire remarquer au collectionneur, ces quelques épreuves exceptionnelles, antérieures au premier tirage proprement dit, ne sont en somme que des « épreuves d'essai », et l'imprimeur ira même plus loin en affirmant que ce ne sont pas de belles et bonnes épreuves.

Mais deux siècles se passent, et voici venir le biographe et le rédac-

teur de catalogues, et après lui le marchand qui nous disent tout autre chose : le premier, avec la plus scrupuleuse exactitude, nous indique trois états de la planche ; le second s'efforce de nous persuader que les épreuves de ces soi-disant états valent trois fois plus que celles du tirage définitif. Nous ferons observer qu'une pareille théorie est de nature à donner de fausses notions, et que les légères différences que nous avons mentionnées dans une planche comme celle citée, ne constituent pas, à proprement parler, autant d'états indiquant une décroissance de valeur réelle ou conventionnelle, mais qu'étant simplement des épreuves d'essai, elles ne sont pas aussi bonnes que celles obtenues de la planche après qu'elle a commencé à tirer, pour nous servir d'une expression technique, c'est-à-dire lorsque l'encre a complètement pénétré toutes les tailles de cuivre et que l'imprimeur s'est familiarisé avec la planche ; nous ajouterons même que de pareilles conditions ne pouvant être obtenues qu'après un tirage de huit à dix épreuves, et même plus parfois, il s'ensuit que le soi-disant troisième état d'une planche de ce genre donnera presque certainement de meilleures épreuves que le premier.

Pour un cuivre mordu, comme celui du *Clément de Jonghe*, le cas est tout à fait différent. Le travail étant d'une nature moins délicate, il peut y avoir, et c'est même le cas probable, un nombre assez considérable d'épreuves tirées pendant les différentes transformations subies par le travail primitif, et ce sont ces transformations qui constituent véritablement les différents états.

Un mot aussi à propos des dates.

On pourrait, avec quelque raison, supposer que la signature et la date mises sur une planche indiquent avec certitude sa date d'exécution. — Il n'en est pas nécessairement ainsi. La signature et la date ne se trouvent souvent que sur le deuxième ou troisième état d'une planche, et parfois même, comme sur le *Christ devant Pilate*, que sur le quatrième état de la planche.

Pour une pièce aussi importante que celle-ci, des semaines et même des mois ont dû s'écouler entre le tirage des premières épreuves et celui du quatrième état, et, en somme, la date donnée sur le cuivre peut fort bien ne pas s'appliquer à celle où la composition a été faite, mais seulement au moment où, terminée, la planche a été livrée pour le tirage définitif. Nous pouvons attester que cela arrive souvent, et, comme praticien du métier, nous reviendrons sur ce sujet lorsque nous parlerons de la *Crucifixion*, pièce qui fait pendant à celle ci-dessus mentionnée, mais qui, très probablement, est une œuvre postérieure, quoique portant une date antérieure.

Nous aborderons maintenant une partie de notre tâche qui s'adresse plus au connaisseur critique qu'au lecteur ordinaire. Ayant étudié de la vie de Rembrandt ce qui se rattache directement ou indirectement à cette branche de son art qui nous intéresse plus particulièrement et vu le rôle que joue l'eau-forte dans la vie du peintre d'alors, nous arrivons au but principal que nous nous sommes proposé dans ce travail qui est : premièrement, de nous enquérir des moyens employés par Rembrandt pour développer cet art, en ce qui le concernait en particulier, et en tirer profit au point de vue professionnel ; secondement, et c'est là le point important, de savoir si l'œuvre considérable que nous avons sous les yeux est bien entièrement de sa main, ou si une partie de cet œuvre et laquelle doit plus probablement être attribuée à d'autres mains ; si, en un mot, ce trésor est sans alliage ou si, à un certain point, il n'a pas été quelque peu altéré par l'addition d'un métal plus vil. Personnellement, ainsi que nous l'avons donné à entendre au début de ce travail, nous déclarerons explicitement que nous ne croyons pas que tout dans cet œuvre soit de la main du maître ; que, depuis bien des années et au fur et à mesure que notre connaissance de cet œuvre est devenue plus intime, cette croyance s'est affermie ; enfin, que, grâce à l'occasion unique que notre exposition nous a offerte d'une nouvelle étude comparative d'ensemble, ce n'est plus seulement une croyance mais une conviction. Mais comment la faire partager aux autres ? Si tout ici n'est pas de la main de Rembrandt, quelle est celle qui a remplacé la sienne, ou, tout au moins, qui a eu une part dans le travail ? C'est là une des questions que le but de notre exposition était de soulever et que, dans ce travail fort imparfait, nous nous sommes efforcé de résoudre. Mais comment expliquer ce fait que ces eaux-fortes, dont nous nions en quelque sorte l'authenticité, sont toutes signées de Rembrandt, qu'aucun nom d'élève ne paraît sur aucune d'elles ? La situation, il faut le dire, est quelque peu embarrassante.

D'autre part, maintenant que nous avons classé ces pièces dans l'ordre de leur date de production, comment se fait-il, par exemple, qu'une eau-forte de 1633 ressemble si peu ou soit si inférieure à une autre portant la même date de 1633 ; que l'une, au premier coup d'œil, porte l'empreinte du maître, et l'autre non moins clairement celle d'un élève ? Il y a là conflit entre le sens critique et les faits, et comment les concilier ? En examinant les faits à nouveau ; et les faits, les voici. En 1630, ou vers cette époque, nous avons vu Rembrandt, sans clientèle, mais cependant en grande réputation déjà, prendre dans la Breedstraat, à Amsterdam, une maison de dimensions considérables pour un homme seul, à moins

qu'il n'eût pour le faire un but spécial. Quel était donc ce but? Houbraken nous le dit nettement, il s'agissait d'ouvrir un atelier : « Il divisa toute la partie supérieure de la maison en cellules ou petits ateliers pour la réception d'élèves qui, dans cette sorte d'isolement, pouvaient conserver leur individualité. » Sandrart, de son côté, nous renseigne également sur qui étaient ces élèves et à quel genre de travaux ils étaient occupés. — Sur ce témoignage de Sandrart, qui n'a connu de Rembrandt que cette première période de sa carrière, nous appelons particulièrement l'attention de nos lecteurs, parce que nous y trouvons les premiers germes de la solution que nous cherchons. « Sa maison, dit-il, était toujours pleine de jeunes gens de bonnes familles qui lui payaient annuellement une somme de 100 florins, sans compter les avantages qu'il tirait de leur peinture et de leur gravure qui produisaient de 2,000 à 2,500 florins de plus. » Qui étaient donc ces élèves, demanderons-nous, et peut-on établir qu'ils aient gravé aussi à l'eau-forte? Où sont donc ces gravures dont Rembrandt a profité si matériellement et cependant auxquelles aucune place n'est donnée dans les catalogues?

Le premier élève qui fréquenta l'atelier de Rembrandt à Amsterdam fut Jan Van Vliet, ou plutôt qui l'y accompagna, puisqu'il travaillait déjà avec lui à Leyde, et c'est un graveur à l'eau-forte; puis Ferdinand Bol, aussi un graveur; puis Jan Lievens, autre graveur; enfin Goevart Flinck, Jacob Backer, Gérard Dow et De Wedt; mais nous ne savons lequel des deux frères de ce nom, seulement que ce fut l'auteur de la *Résurrection de Lazare* aujourd'hui à Saint-Pétersbourg; de Poorter, graveur; Savry, graveur, et Victor. Enfin Philippe de Koninck, Gerbrandt Van den Eckout, et probablement vers la même époque P. A. Rodermondt et J. Verbeecq, tous graveurs. Il y en eut d'autres encore, trente à la fois même, dont la plupart étaient graveurs; mais comme ils n'entrèrent chez Rembrandt qu'à une époque où, comme nous le montrerons plus loin, il avait cessé d'utiliser ses élèves dans ses publications gravées, c'est-à-dire vers 1639, nous nous abstiendrons de les nommer. Eh bien, que savons-nous des pièces gravées par ces différents artistes? Ressemblent-elles tant par leur style que par leur caractère d'exécution à quelques-unes des œuvres exposées sur nos murs? Oui, répondrons-nous avec confiance. Nous avons là et de la même année le travail de Rembrandt, de Lievens et de Bol, et parfois de tous les trois à la fois. — En est-il ainsi réellement? cela peut-il être prouvé? Dans ce cas, il faudra changer le classement de tous les cabinets d'estampes et tous les catalogues raisonnés seront non avenus! Oui, nous le savons et nous apprécions parfaitement la gravité de la situation que

nous créons. Nous savons ce que notre ami éminent et si courtois, M. Charles Blanc, nous objectera, lui qui a cru devoir renoncer à s'engager dans une voie nouvelle : nous n'hésiterons pas cependant, et, en somme, pourquoi hésiter? Après tout, nous ne proposons que de changer une manière de voir, ou plutôt de ne pas accepter les choses sans réflexion suffisante, et de nous servir de notre faculté d'observation, en demandant aux autres d'en faire autant de leur côté. Nous demandons seulement qu'on étudie à nouveau, critiquement et avec soin, comme nous l'avons fait, dans les différentes collections publiques, les œuvres gravés des élèves de Rembrandt, et qu'alors, la mémoire encore fraîche et avec une connaissance plus approfondie de ces œuvres, on vienne dans notre galerie examiner quelques-unes des pièces qui s'y trouvent.

On a prétendu que, dans notre énumération des élèves de Rembrandt, nous avions commis de nombreuses erreurs. Rien de plus probable. Les détails qui sont venus jusqu'à nous, sur ces hommes, et souvent ces hommes mêmes sont si obscurs et leurs œuvres si inférieures, que ce serait perdre notre temps que de poursuivre une laborieuse identification de leurs précédents travaux.

Jan Van Vliet. — Les caractères particuliers du travail de Van Vliet, le plus jeune des élèves de Rembrandt, sont la propension à pousser au noir, et le contraste violent des lumières et des ombres qui dérange la tonalité et l'harmonie ; un dessin dur et incorrect, la vulgarité et l'exagération de l'expression, l'absence de style. Comment un tel individu a-t-il pu être toléré, bien plus, même employé, par un tel maître! Comment a-t-il été autorisé ainsi que nous le voyons (C. B. 218 et 224) à défigurer des planches de Rembrandt pour en fabriquer des seconds états, et même à mettre sur d'affreuses copies d'autres planches, le nom de son maître (C. B. 212, 222, signé R. H. 1631 et 103) et dans bien d'autres cas, ainsi qu'on le voit particulièrement au British Museum sur sa copie du *Rembrandt au chapeau retroussé et au manteau brodé* qui porte les signature et date R. H. 1631 évidemment et intentionellement imitées sauf l'erreur dans le dernier chiffre qui, dans la copie, est un 4 pour le 1. La collaboration de Van Vliet n'est évidente que dans les premières eaux-fortes de Rembrandt et dans la série des « Petites Têtes » qui lui ont été attribuées sans rime ni raison par les premiers auteurs de catalogues. Plus tard, cette collaboration est réduite à la reproduction des œuvres du maître, et constitue dans son ensemble *cette armoire pleine de gravures de Van Vliet, d'après les peintures de Rembrandt* qui figure à l'inventaire de la faillite.

Ferdinand Bol. — En revanche, rien n'était vulgaire chez cet artiste,

et il possédait une sorte de dignité tranquille qui mettait son travail en plus grande harmonie avec celui de Rembrandt qu'on ne peut le dire d'aucun autre de ses élèves. Il a non seulement minutieusement imité sa manière, mais aussi son travail ; il a non seulement copié le sujet, mais les traits mêmes qui le composent ; de sorte que, n'était une certaine incohérence naturelle à la ligne copiée, il serait quelquefois fort difficile de décider du premier coup d'œil si cela est de Rembrandt et si ceci est de Bol. Les herbes et le terrain au premier plan (Daulby 2), le feuillage et le second plan (British Museum 20 D. 2), le rendu de la maçonnerie (B. M. 20), sont de véritables reproductions en fac-similé des mêmes détails, lorsqu'ils sont traités par Rembrandt. Le dessin et le mouvement des mains est invariablement bon (B. M. 12, 13, D. 3, 8 et 9). Selon nous, dans notre collection, nous retrouvons fréquemment la main de cet artiste.

Jan Lievens. Lievens était du même âge que Rembrandt, et, puisqu'il signait ses propres œuvres, on doit plutôt le considérer comme un disciple et un aide que comme un élève[1]. Il a eu trois manières distinctes : la sienne propre, maigre et sans personnalité (B. M. et D. 1) ; celle de Rembrandt (B. M. 45), et une dernière, semi-italienne, une sorte de « style noble », comme on l'appelait alors, qu'il acquit pendant son séjour à Anvers. Une de ses marques distinctives est de donner à ses figures une expression dramatique outrée, par une saillie exagérée du globe de l'œil qui en découvre démesurément le blanc, et de rendre ses ciels par un travail fantaisiste de la pointe qui cherche à imiter Rembrandt, mais qui, en réalité, n'imite rien qui soit ni dans l'art, ni dans la nature (B. M. 14). A notre avis, il a été grandement employé par Rembrandt dans la préparation de ses plus grandes eaux-fortes, et nous aurons beaucoup à dire sur son compte, lorsque nous viendrons à parler de ces eaux-fortes dont nous avons quelques-unes dans la galerie. Son talent se développa beaucoup plus tard, et, quand il eut quitté Rembrandt, il fit pour son compte quelques belles pièces, tant portraits (D. 55) que gravures sur bois (C. B. 113).

On nous objecte que Lievens était en Angleterre au moment même où nous le supposons à Amsterdam. En 1630, dit M. Middleton, « nous trouvons » Lievens en Angleterre. Mais, en réalité, c'est précisément là que nous ne le trouvons pas. Il est vrai que Lievens s'adressa à la garde

1. Par l'acte constitutif de la Guilde des peintres de la Haye, il était interdit aux élèves, sous peine d'amende, de signer leurs propres œuvres pendant la durée de leur apprentissage.

civique de Leyde (10 avril 1629) pour être dispensé de monter la garde, annonçant son « intention d'aller immédiatement » en Angleterre; mais comme, trois mois après, il était encore à Leyde et que sa dispense, qui ne paraît pas avoir été renouvelée, devait expirer à la fin de ces trois mois, il est plus que probable qu'il n'alla pas en Angleterre et cette déduction est confirmée par les considérations suivantes : 1° que ni Walpole ni Vertue ne le mentionnent dans leurs listes si détaillées des peintres étrangers qui se trouvaient alors dans notre pays; 2° que son nom ne paraît pas sur les listes officielles de Painter's Hall; 3° qu'aucun tableau de lui ne se trouve en Angleterre, sauf un seul[1] qu'il n'y a aucune raison de croire avoir été peint dans ce pays, tandis que, d'autre part, il y a une évidence positive, dans la technique des *Trois Têtes orientales* et dans l'adoption si palpable par Lievens de la manière de Rembrandt (B. M. 14), qu'il exista entre eux des relations bien plus intimes que M. Middleton ne semble le croire.

Mais, admettant même que nous nous soyons trompé, ce qui est très possible, en attribuant certaines parties de ces eaux-fortes à l'un ou l'autre des contemporains de Rembrandt, cela laisse intact l'argument principal qui soutient que ces eaux-fortes ne sont pas de la main de Rembrandt, mais de la main de l'un ou de l'autre de ses élèves.

Philippe Koninck. — Il avait la nature d'artiste et la puissante organisation qui le rapprochaient le plus de Rembrandt. Ses peintures et eaux-fortes, tant portraits que paysages, rappellent tellement celles de son grand prototype, que nous devrions nous attendre à trouver de nombreuses preuves de sa collaboration avec Rembrandt dans les publications gravées de ce dernier. Il n'en est rien cependant, parce que très probablement il ne commença à fréquenter l'atelier de Rembrandt qu'entre 1635 et 1640, alors qu'à une ou deux exceptions près celui-ci avait cessé d'utiliser le travail de ses élèves dans ses eaux-fortes; son nom est donc plutôt mentionné ici pour le décharger que pour le convaincre d'une collaboration supposée.

Paul-Égide Rottermondt (ou Rodermondt), comme Van Vliet, fit des eaux-fortes portant la signature de Rembrandt en fac-similé, mais nous n'avons pu déterminer exactement si c'était comme élève ou comme imitateur. Son *Ésaü vendant son droit d'aînesse* nous rappelle le *Bon Samaritain*, et on y voit des coqs et des poules qui ressemblent ridiculement aux mêmes oiseaux de fantaisie qui se trouvent dans cette pièce qui, à notre avis, jouit d'une réputation fort exagérée.

1. Dans la collection Smith-Barry.

Philippe Virbeecq. — Ses eaux-fortes ressemblent singulièrement à celles des premiers temps de Rembrandt et au *Bon Samaritain* en particulier; mais l'on assure, ce dont nous doutons fort, qu'elles ont été exécutées antérieurement.

Salomon Savry s'est borné à graver des mendiants (C. B. 140 et 141) qui sont cavalièrement signés du nom de Rembrandt, à l'exception de la copie du *Vendeur de mort aux rats*, qu'il avoue.

Dans tout ceci, la difficulté d'attribution est triple. Premièrement, comme nous l'avons déjà dit, par l'acte constitutif même de la corporation des peintres à la Haye, qui interdisait aux élèves, pendant la durée de leur apprentissage, de signer leurs propres ouvrages; secondement, parce que ces pièces, dans lesquelles le travail des élèves a été utilisé, sont, après tout, composées par Rembrandt, et, par conséquent, empreintes de son style; troisièmement, ces mêmes pièces sont devenues assez trompeuses, par ce fait qu'elles ont reçu les corrections de Rembrandt et ont été publiées sous le couvert de son nom.

Au fait déjà si singulier que Rembrandt a employé ses élèves à reproduire ses propres compositions, il faut ajouter celui non moins étrange qu'il s'est souvent servi, et sans la moindre vergogne, de celles de ses élèves ou d'autres artistes. Jean Van de Velde passe pour le véritable auteur du *Bon Samaritain* (C. B. 41), de la *Faiseuse de koucks* (C. B. 93) et du *Charlatan* (C. B. 92); Beham, des *Gueux* avec les inscriptions: *T'is vinnich Kout* et *Dats niet*, que Rembrandt a copiées et que Savry a gravées (C. B. 140 et 141); Lievens, des *Trois Têtes d'Orientaux* (C. B. 173, 288 et 289); Jean de Wedt, dit-on, d'une partie de la *Grande Résurrection de Lazare* (C. B. 48); Bol, de la pièce attribuée à Rembrandt, et seulement adoptée par lui dans le *Pampiere Werld*; Eeckhout, du *Sacrifice d'Abraham* (C. B. 6), que Rembrandt a fait sien en le transformant complètement; Alb. Durer, du Christ dans les *Changeurs de monnaie*; Martin Van Hemskerke, de deux des sujets de la *Vie de Tobie*; Léonard de Vinci, du fameux dessin avec quelques variantes de la *Cène*, dans la collection de M. De Vos, et du *Retour de l'Enfant prodigue* (C. B. 43); Hercule Seghers, de la *Fuite en Égypte* (C. B. 29); Gérard Dow, de la *Samaritaine aux Ruines* (C. B. 46); Andrea Mantegna, de la *Sainte Famille* (C. B. 34). On peut en dire autant de la *Fortune contraire* (C. B. 81); des *Musiciens ambulants* (C. B. 90); des *Petits Disciples d'Emmaüs* (C. B. 62); de la *Femme aux oignons* (C. B. 102), compositions inspirées des œuvres d'artistes dont nous oublions les noms. Ajoutons encore le *Grand saint Jérôme* (C. B. 75) susnommé, dans le goût d'Albert Dürer, qui est exécuté d'après un dessin du Titien, et plusieurs autres eaux-

fortes pour lesquelles des dessins ou gravures du Titien et de Campagnola ont fourni les motifs des fonds (C. B. 38, 78, 314).

Un fait plus étrange encore peut-être est que plusieurs des élèves de Rembrandt furent tenus en plus grande estime que lui-même par ses contemporains. Si une œuvre nationale ou un fait historique, comme, par exemple, la *Visite de la reine Henriette-Marie à Amsterdam*, devait être commémoré, c'était à Lievens ou à Bol, et non à Rembrandt, que le travail était confié. Si une grande somme devait être dépensée pour un tableau, c'était Flinck qui était le Millais du jour. Si des vers en l'honneur de la peinture étaient composés, c'était à Koninck et non à Rembrandt qu'on donnait des louanges.

« Roi Philippe » — Roi (Koninck) par le pinceau et les couleurs.

C'était en vain que Rembrandt, alors dans le Rosengracht, peignait et gravait ses chefs-d'œuvre sans rivaux. La réaction avait commencé. Son prestige s'était évanoui. Il n'était plus nécessaire, ainsi que Houbraken nous l'a dit, de peindre comme Rembrandt pour réussir ; ce qu'il fallait désormais, c'était ne pas peindre comme lui.

Un portrait de lui ne trouvait pas alors acheteur à six florins, tandis que Flinck vivait dans un palais et que Vondel le louait, ainsi que Koninck, aux dépens de Rembrandt :

> Il sait donner dans la peinture
> A chaque objet sa forme et sa valeur,
> Garde le mieux les règles de son art
> Et ne veut point changer les lois de la nature,
> En quoi Flinck, par sa clarté, nous sert d'exemple
> En suivant la vie et la réalité.....
> ..... Mais la peinture aussi a ses fils des ténèbres,
> Aimant la nuit comme le hibou.
> Qui suit le vrai, n'admet pas les ombres factices,
> Ni les fantômes ni le demi-jour.
> Ainsi Koninck peint la claire nature.

Le « fils des ténèbres » et le « hibou aimant l'obscurité » devait, en vérité, peu s'émouvoir de tout cela.

Nous pouvons maintenant franchir le seuil de la galerie et, sans perdre de vue le but spécial en vue duquel l'exposition a été formée, procéder à son examen. — Les gros chiffres placés au-dessus des cadres indiquent les années dans lesquelles on suppose que les pièces ont été exécutées, et dans ce travail de classement nous avons procédé comme suit :

On a tout d'abord accroché les pièces datées, puis celles que l'on

sait avoir un rapport quelconque avec les différentes périodes de la vie du maître ou dont il existe des peintures exécutées la même année ou peu après; enfin, lorsqu'il s'agit de portraits, quand ils correspondent avec l'âge connu des personnages.

Ainsi, la petite eau-forte de *Saskia mourante* (C. B. 202), qui est une œuvre non datée dans le style de la période moyenne, est placée sous l'année 1642, en partie parce que l'exécution se rapporte aux travaux de cette année et aussi parce que c'est évidemment un portrait de Saskia et que celle-ci est morte en 1642.

Grâce à ces diverses données, le travail de répartition n'a pas été aussi difficile qu'on l'avait présumé, et il est en somme assez correct pour arriver à une étude raisonnée du maître.

Ceci admis, un seul tour fait dans la galerie, en suivant la direction des flèches indicatrices, nous fera voir, du premier coup d'œil, beaucoup de ce que ce travail a pour but de démontrer. Nous serons frappés d'abord par des différences manifestes de style et d'exécution, qui sont comme des jalons indiquant les débuts, le développement et le plein épanouissement du génie de Rembrandt. Nous observerons certaines inégalités dans le travail des dix premières années, dénotant la collaboration de plusieurs mains, des compositions d'exécution vulgaire, comme l'*Ecce Homo,* formant un contraste désagréable avec des morceaux délicats comme la *Mort de la Vierge,* des effets mélodramatiques comme dans la grande *Résurrection de Lazare,* avec un maniérisme timoré comme dans le *Bon Samaritain.* On remarque bientôt une plus grande homogénéité dans le dessin et l'exécution; puis les paysages apparaissent et prédominent même si soudainement, qu'ils remplissent presque entièrement l'espace donné aux dix années suivantes. Ils cèdent bientôt la place aux portraits et à des sujets bibliques si puissants et si splendides, que nous serons bientôt convaincus que l'apogée de cette forme de l'art a été atteint.

Notre promenade nous aura aussi suggéré que, pour l'étude attentive de ces travaux autant que pour faciliter certaines observations que nous aurons à faire, il sera désirable de les considérer comme se rapportant non seulement à certaines années, mais à l'une ou l'autre de trois périodes presque décennales : une première période ou primitive, de 1628 à 1639; une deuxième période ou moyenne, de 1640 à 1650 ; et une troisième ou dernière période, de 1651 à 1661.

PÉRIODE PRIMITIVE (1628 A 1639).

Nous avons dit que le principal but de la présente classification était de fournir l'occasion, qu'on n'avait jamais eue jusqu'ici dans de pareilles conditions, de comparer les eaux-fortes entre elles, pour arriver à déterminer ce qui était et ce qui n'était pas de Rembrandt. L'avantage de ce genre d'observation nous est en quelque sorte offert sur le seuil même de l'exposition ; ainsi, en comparant le portrait si fin de la mère de Rembrandt (C. B. 193) et le spirituel portrait du maître (C. B. 223) avec une *Tête de Vieillard* (C. B. 216) qui est placée un peu plus bas, nous verrons immédiatement que, de ces trois morceaux, deux sont par la même main, et, d'après ce que nous savons maintenant des travaux des élèves de Rembrandt, que le troisième est par Bol. De semblables observations ont été faites continuellement pendant l'arrangement de la collection, jusqu'à ce qu'enfin, par une série d'éliminations successives, la galerie se soit trouvée débarrassée d'un grand nombre de pièces douteuses, tout en en contenant encore assez pour la démonstration qui nous occupe.

Les portraits de Rembrandt, de sa mère et de sa femme abondent dans cette période. Ceux de Rembrandt le représentent généralement dans des costumes de fantaisie qu'il n'a pas cru devoir adopter en avançant en âge. Le plus important de ces derniers est le *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé* (C. B. 211), dont nous possédons une épreuve avec des retouches au crayon, et la signature, la date et son âge écrits de sa propre main. Nous insisterons quelque peu sur cette pièce intéressante et précieuse [1], d'abord parce qu'elle nous donne une preuve de son âge, et aussi parce qu'il est bon de savoir que les corrections au crayon n'ont pas été faites au moment où elle a été gravée (en 1631), mais à une époque postérieure. Le travail, l'écriture, la différence entre la signature entière et les initiales R H dont il se servait à cette époque et que l'on rencontre sur tous les états de la planche, excepté le septième, ne laissent aucun doute à cet égard. Voici encore le *Rembrandt aux trois moustaches* (C. B. 206), petite tête pleine d'expression et de la plus grande beauté, qui mérite d'être signalée ; puis, vers la fin de cette série, le *Rembrandt au bonnet orné d'une plume* (C. B. 233), le *Rembrandt au sabre flamboyant* (C. B. 231) et le *Rembrandt appuyé* (C. B. 234), ce dernier en épreuves du premier et du second état, avec des retouches au

1. L'auteur du *Descriptive catalogue of the Etched work of Rembrandt*, voulant probablement renchérir sur nos suggestions, avance cette opinion extraordinaire que la tête seule dans cette estampe est de Rembrandt. (*Academy*, 24 février 1877.)

crayon de l'artiste, comme dans l'épreuve de M. Holford. Nous n'avons pas classé le *Rembrandt au sabre et à l'aigrette* (C. B. 232), probablement unique parmi ces portraits, parce que la figure, comparée avec celle du *Rembrandt aux trois moustaches*, n'est certainement pas la sienne, et parce qu'on y distingue nettement auprès du nez une verrue que certainement Rembrandt n'avait pas.

Parmi les portraits de sa mère, qui, soit dit en passant, ne sont pas représentés ici d'une façon suffisante, tant au point de vue de la qualité que de la quantité, la *Mère de Rembrandt assise, aux gants noirs* (C. B. 197) mérite toute notre attention, parce qu'elle est représentée avec des bandeaux de veuve, par suite du décès d'Harmen son père, et que Rembrandt a saisi cette occasion de signer son nom tout au long, tandis que, jusqu'alors, sa signature avait été, ainsi qu'on l'a démontré[1], R. H. (Rembrandt Harmenszoon, ou fils d'Harmen). La belle tête de sa femme, Saskia (C. B. 199), alors sa fiancée, attire maintenant notre attention ; le premier état, en particulier, à cause du brillant extraordinaire de l'exécution et de la manière habile dont elle est éclairée, et aussi parce qu'elle est une preuve de ce que peut perdre une planche, même dans les mains de Rembrandt, lorsqu'on veut la compléter par des reprises de travaux. A en juger par l'ombre que projette la tête, la pièce, dans son premier état, semble avoir été exécutée en face d'une fenêtre ordinaire, et la position de la même ombre, dans les états subséquents, indique qu'elle a été complétée dans l'atelier, — et il est inutile de dire ce qu'elle a perdu de ses qualités lumineuses[2].

Nous arrivons maintenant à une série de planches appartenant entièrement à cette époque, et dont nous nions absolument l'authenticité ; il y en a bien encore quelques-unes ici, mais la plus grande partie en a été rejetée. Nous croyons qu'elles ne sont qu'en partie, et même en très petite partie, de Rembrandt, et que, quoique de son dessin, exécutées dans sa maison, sous sa surveillance et corrigées par lui, elles ont été faites par ses adeptes et élèves. Telles sont — outre un grand nombre[3] de têtes de Van Vliet signées R. H. qui ne sont pas ici, mais décrites dans tous les catalogues comme œuvres de Rembrandt — la petite pièce sur bois, le *Philosophe avec un sablier* (C. B. 113), qui est de Livens; le *Buste de Vieillard* (C. B. 216), par Bol; la *Fuite en Égypte* (C. B. 25),

1. V. *the Academy*, n° 251, page 169 (article du Rev. C. H. Middleton), et Vosmaer, pages 134-136, tome I, 1re édition.

2. Ceci a déjà été relevé par M. Frédéric Wedmore.

3. Le compilateur du *Descriptive catalogue* nous fait dire (p. 12) *most*, la plupart.

signée *Rembrandt inventor et fecit,* probablement aussi de Bol, d'après un dessin de Lastman ; le *Bon Samaritain* (C. B. 41), signé, comme ci-dessus, par Bol ou Rottermondt ; la grande *Résurrection de Lazare,* signée *R. H. v. Rijn. f^t;* la grande *Descente de croix,* signée *Rembrandt fecit cum priv., 1633,* par Livens ; la *Fortune contraire* (C. B. 81), probablement par Bol ; le *Rembrandt à l'oiseau de proie* et le *Rembrandt aux cheveux crépus,* probablement par Van Vliet ; les *Trois Têtes orientales* (C. B. 173, 288 et 289), signées *Rembrandt geretuckerdt, 1635,* et l'*Ecce Homo, Rembrandt f. cum privil.,* par Lievens ; le *Saint Jérôme en méditation* (C. B. 77), signé *Rembrandt, 1634,* probablement par Bol ; enfin le *Peseur d'or,* signé *Rembrandt f^t, 1639,* dont la tête et les épaules sont seules du maître, et le *Rembrandt dessinant,* d'après le modèle dont l'ébauche seule est faite par lui, sont également du même artiste.

La grande *Résurrection de Lazare* (C. B. 48). Cette pièce ne porte pas de date, et la signature n'est pas celle de Rembrandt ; l'ordonnance générale et le faux mouvement dramatique ne sont pas siens ; cela ne ressemble à aucune des pièces de Rembrandt antérieures à 1633, lorsqu'il signait habituellement R. H., ou même après cette époque. On dirait que c'est fait d'après un tableau, et l'on assure, sans que nous puissions l'affirmer, qu'il en existe un semblable, par De Wedt, à Saint-Pétersbourg. Que cela soit ou non, il y a peu de chose qui soit de Rembrandt dans la planche qui nous occupe, comme composition, sentiment et exécution, et les quelques traces du maître que l'on y pourrait trouver ne se fondent guère dans l'ensemble, mais paraissent avoir été ajoutées après coup. Le travail de la pointe sur la robe de la figure principale est très habile, mais n'est pas celui de Rembrandt. Dans différentes parties du ciel, on retrouve le travail de Lievens, et plus encore dans toutes les autres parties de la planche, sauf dans la tête du Christ, celui de Bol. Les figures de la foule sont siennes aussi, de même que les lignes des rochers et du sol et l'ombre sur la signature. D'un autre côté, il y a plus de vigueur qu'on n'en trouve d'habitude dans le sien, il rappelle plus celui de Lievens. En somme, quoique nous ayons une grande méfiance de cette planche, nous hésitons à nous prononcer, et nous ne savons pas quand elle fut faite. Entre-temps, que l'on compare, pour constater la différence avec le véritable travail de Rembrandt, la tête (C. B. 223), exécutée antérieurement, et celle faite postérieurement ; et, d'autre part, pour se rendre compte de la similitude avec le travail de Bol, qu'on examine l'École de Rembrandt au British Museum, et en particulier les têtes du *Bon Samaritain.*

Le *Bon Samaritain* (C. B. 41). Nous parlerons de cette planche avec

moins d'hésitation, à moins que Rembrandt, nous l'avons presque cru un moment, n'ait trouvé en cette occasion un autre Bol en Rottermondt. Le tonneau à droite sans rondeur et sans capacité apparente; la paille au-dessus ressemblant à des cheveux; le paysage, les constructions et les arbres du fond dans le goût de Rembrandt mais non de lui; les volailles de carton; la maçonnerie au-dessus de la fenêtre mal rendue; le garçon qui tient gauchement la bride du cheval; le vieillard sur les marches; l'herbe sur le premier plan; tout cela en somme se retrouve dans l'œuvre de Bol. En même temps, Vosmaer (1re édition, p. 39), parlant d'une eau-forte antérieure du même sujet, signée *Van de Velde fecit*, auquel, et en cela nous ne sommes pas d'accord avec lui, il attribue cette composition, dit : *La scène me paraît le prototype de celle de Rembrandt, avec son vieil édifice, son perron, où apparaît un valet portant une torche, son escalier au bas duquel le Samaritain paye l'hôte qui tient une chandelle, et avec son cheval et le serviteur qui enlève le blessé. Le fond en diffère.* Comparez les têtes de cette composition, pour la différence, avec la *Mère de Rembrandt* (C. B. 193), le *Rembrandt aux trois moustaches* C. B. 206) ou le *Portrait de Saskia* (C. B. 199).

La *Descente de Croix* (C. B. 56). Des différentes copies faites pour Rembrandt en l'année 1633, l'année féconde en copies, cette planche est à la fois la plus habile et celle qui est le plus clairement une copie; la preuve s'en trouve non seulement dans le caractère même de la planche, mais encore dans un fait plus matériel. En effet, il y a deux planches de dimensions presque semblables, mais différant absolument au point de vue de l'exécution et du mérite.

La première dont la morsure a manqué et qui a été abandonnée; la seconde que nous exposons et qui était destinée à remplacer la première. Une étude attentive des épreuves de ces deux planches est indispensable pour comprendre ce que nous avançons dans ce travail. La première planche (Wilson, 83. — British Museum) est finement et délicatement gravée et, selon toutes les apparences, est de la main du maître. Le travail est magistral et paraît original, c'est-à-dire que chaque ligne atteint le but, et que dans l'ensemble elle a été exécutée *con amore*. Nous avons essayé, pour le prouver, de faire faire une photographie de cette planche, mais les ravages produits par l'acide étaient si grands qu'à la reproduction nous n'avons guère obtenu qu'une masse confuse. En y regardant de près cependant et en la comparant avec la reproduction de la partie correspondante de la seconde planche, la supériorité du travail est néanmoins manifeste. Au premier plan, par

exemple, est une tapisserie, regardez-la attentivement et reportez promptement l'œil sur le même objet dans l'autre planche; observez l'échelle et les échelons, et surtout son portant gauche dans l'une et leur exécution vulgaire dans l'autre; le contour, le dessin et l'exécution de la jambe droite de l'homme agenouillé dans l'une et dans l'autre. Si on n'aperçoit pas immédiatement que la différence du travail dans les deux planches indique qu'elles ne sont pas l'œuvre de la même main, tout ce que nous pourrions dire ne rendrait pas cette différence apparente. Si, au contraire, on s'en aperçoit au premier coup d'œil, allons plus loin dans nos comparaisons; ainsi revenons à la draperie brodée de la première planche et vous verrez que deux épingles en chiffonnent les plis, comme seulement un artiste sait le faire; voyez comme ils sont délicatement exprimés par la pointe et observez-les maintenant dans la seconde planche. Voyez dans l'une l'ampleur expressive de l'étoffe, dans l'autre sa rigidité maniérée que le travail le plus minutieux n'a pu atténuer; la boiserie de l'échelle qui, dans l'une, ressemble à du bois et la grossière imitation que le copiste nous en donne. Un examen comparatif de ces deux planches conduit inévitablement à la conclusion que l'une est l'œuvre d'un maître, que l'autre est celle d'un élève, et que l'élève, dans ce cas, est Lievens. Enfin, pour la différence dans l'exécution d'un travail similaire[1], voyez les têtes de Rembrandt et celles de Lievens citées ci-dessous.

Saint Jérôme méditant (C.B. 71). Cette petite planche a beaucoup du caractère des têtes du *Bon Samaritain*. Le lion est un véritable léopard héraldique que nous retrouvons dans le *Saint Jérôme* du même maître (Daulby, 3). A côté de cette planche on a placé l'étude dessinée d'un lion par Rembrandt pour établir le contraste.

Les *Trois Têtes orientales* (C.B. 173, 288 et 289). Inutile de nous arrêter longtemps sur ces pièces, l'original de l'une d'elles avec ses yeux hagards par Lievens est là; nous la tenons pour celle qui a servi de type et pour supérieure à la copie avec retouches par Rembrandt. Quant à la signature, après un examen attentif, nous sommes convaincu que M. Vosmaer est dans le vrai en y lisant un mot hollandais qui signifie *retouché*. Nous n'avons aucun doute que Lievens[2], et nul autre, soit l'auteur de ces planches[3].

1. Mariette, dans ses notes manuscrites, mentionne l'addition, dans cette estampe, de certaines lignes au burin qui ne sont évidemment pas de Rembrandt.

2. M. Middleton nous fait dire (*Descriptive catalogue*, p. 105) que tous deux, original et copie sont par Lievens.

3. Est-il possible — nous hasardons cette suggestion — que « geretuckerdt » signifie en même temps *refait* et *retouché ?*

L'*Ecce Homo* (C. B. 52). Ici encore nous avons des preuves extérieures. D'abord l'esquisse peinte originale gracieusement mise à la disposition du Club par lady Eastlake; puis la photographie d'une épreuve de la planche non terminée et en voie d'exécution par le copiste, et deux épreuves de la même planche terminée, et enfin plusieurs eaux-fortes, grandes et petites, exécutées à la même époque par Rembrandt, telles que la *Mort de la Vierge*, la *Présentation au Temple* et la *Jeunesse surprise par la Mort*. Nous n'avons qu'à comparer entre eux ces divers matériaux pour acquérir l'assurance que cette estampe populaire mais grossière, pour laquelle on a donné des sommes énormes et que les rédacteurs de catalogues ont tous également louée, n'est en somme qu'une copie habile avec de nombreuses retouches de Rembrandt, et publiée par lui dans un but uniquement commercial. Pour faciliter notre démonstration, nous avons fait faire, dans notre édition anglaise, un fac-similé en réduction d'une partie de l'épreuve non terminée. Il mérite d'être examiné, car nous y observons le procédé d'exécution, la médiocrité des têtes dans l'angle inférieur gauche, et ce fait patent que le copiste travaillant des deux côtés de son cuivre en allant vers le centre, en véritable artisan qu'il est, a reproduit les ombres projetées par les pieds du fauteuil de Pilate, avant même de graver les pieds de ce fauteuil. Feu le regretté conservateur des estampes du British Museum disait, de cette épreuve non terminée, qu'il était bien singulier qu'un grand artiste tel que Rembrandt eût procédé d'une si étrange façon dans son travail, allant des côtés de la planche vers le centre. Deux choses évidemment n'avaient pas frappé M. Carpenter : 1° qu'un grand artiste n'aurait ni voulu ni pu procéder ainsi; 2° que c'était tout le contraire lorsqu'il s'agissait d'un copiste [1]. Enfin que nous trouvons dans d'autres planches de Rembrandt, que le copiste lui laissait des espaces blancs à remplir, témoin le *Peseur d'or* dans les épreuves du premier état. Mais ce qui rend tout ce que nous avançons ci-dessus encore plus clair, c'est que nous possédons, au British Museum, une seconde épreuve de cette planche en cours d'exécution couverte de travaux de la main même de Rembrandt, corrigeant l'œuvre de son élève. Ici, grandes taches de bistre pour lui indiquer que le travail devait être plus accentué; là, de violentes ratures indiquant que le travail devait être effacé et repris; en un mot, des retouches magistrales comme Turner savait en faire sur les épreuves d'essai de son *Liber studiorum*. Pour bien nous rendre

1. Voir les épreuves d'essai tirées, pendant qu'elle était en cours d'exécution, de la copie gravée par M. Flameng, d'après la *Pièce aux cent florins*.

compte du véritable travail de Rembrandt à cette époque, qu'on examine les trois pièces citées plus haut, et pour établir la ressemblance avec celui de Lievens, que nous désignerons sans hésitation comme auteur de cette planche, celles de ses eaux-fortes qui sont citées à la page 14.

Le *Peseur d'or* (C. B. 189). Ici encore, nous avons un exemple du travail d'un copiste, Bol, travaillant, dans ce cas, en allant des extrémités vers le centre et préparant une planche que Rembrandt devait terminer en y ajoutant la tête. Nous la croyons faite d'après un tableau[1], qu'elle fut simplement ébauchée par le maître comme le *Rembrandt dessinant d'après le modèle*, et ensuite donnée à Bol pour la finir, à l'exception de la tête et des épaules. Lorsque le maître l'aura complétée, l'œil le plus inexpérimenté reconnaîtra immédiatement la différence entre son travail et celui de l'élève dans la tête du garçon agenouillé; entre le coffre, le tonneau et le tapis de la table et les accessoires du même genre dans la *Mort de la Vierge*; en un mot, la dissimilitude générale qui existe entre cette planche et la *Jeunesse surprise par la Mort*, deux pièces exécutées à la même époque.

Rembrandt dessinant d'après le modèle (C. B. 157). L'emploi du travail à la pointe sèche, dans la préparation de cette planche, lui donne l'apparence d'une production postérieure, mais l'examen du travail du fond nous porte à croire qu'elle a été exécutée vers cette époque, et pour une raison inexpliquée elle a été mise de côté pendant que Bol était employé à la terminer[2]. Lorsqu'elle est retirée de son cadre, l'épreuve du premier état nous montre en effet les instructions de Rembrandt à son élève pour adoucir le ton des deux masses claires qui produisent l'effet de taches dans le fond.

Nous avons maintenant terminé la nomenclature de ces planches que nous appellerons commerciales, et, comme preuve à l'appui de notre opinion, nous ajouterons que nous n'avons jamais voulu les admettre dans notre collection. A aucune époque, même dans notre jeunesse et lorsque nous avions moins d'expérience, nous n'avons éprouvé le moindre désir de les posséder.

Enfin, ajoutons un dernier mot à propos de cette année 1633. Sous

1. Depuis que nous avons écrit ces lignes, nous avons acheté, en Hollande, une vieille estampe en manière noire, par J. Van der Brugge, d'après ce tableau; on voit sur le plancher un singe qui ne se trouve pas dans l'eau-forte.

2. La supposition que c'est une des dernières estampes est peut-être correcte; cependant nous l'avons maintenue à cette place, d'abord parce que la date en est douteuse, et ensuite pour montrer la similarité de traitement du fond avec celui du *Peseur d'or* placé à côté.

cette date il fut fait, dans l'atelier de Rembrandt, plus d'eaux-fortes seulement qu'un graveur de profession n'aurait pu en produire en une année si elles étaient toutes de sa main. Comment, nous le demandons, posséderions-nous aussi de lui une trentaine de tableaux grands et petits de cette même année, sans compter un certain nombre de dessins signés? Les deux grandes planches de la *Descente de Croix* auraient seules occupé six mois de son temps, et la moyenne de sa production en cette année aurait été à raison d'un tableau ou d'une eau-forte par semaine.

PÉRIODE MOYENNE (1640 à 1650).

Nous entrons dans cette période de la vie de Rembrandt sous l'impression d'une sensation nouvelle. Bien des événements s'étaient passés déjà. Il s'était fait un grand nom, il s'était marié, sa femme était mourante. Nous avons vu qu'après sa mort ses affaires devinrent fort embarrassées; nous nous rappelons aussi que vers cette époque on entend moins parler de lui. Y a-t-il quelque chose dans ses œuvres qui puisse jeter quelque jour sur cette partie obscure de sa carrière? Nous avons donné comme une des raisons justificatives de la façon nouvelle dont nous avons étudié Rembrandt, que les événements de la vie d'un homme se reflétaient fréquemment dans ses œuvres. Par une interversion forcée, ces œuvres mêmes ne nous apprennent-elles rien de l'homme? Où était Rembrandt à cette époque? Que devint Rembrandt après la mort de Saskia, en 1642, et la perturbation subséquente qui advint dans ses affaires? Était-il toujours à Amsterdam? Dans ce cas, comment se fait-il que nous cessions d'en entendre parler et qu'il cesse de reproduire par la peinture ou la gravure les figures familières de ses concitoyens? L'apparence soudaine du paysage dans son œuvre et sa prépondérance singulière, sinon absolue, dans les eaux-fortes de cette époque, ne nous apprend-elle rien?

Quelle partie de la Hollande lui a fourni les principaux motifs de ces paysages et sujets agrestes : les *Trois Arbres*, l'*Omval*, la *Campagne du Peseur d'or*, le *Cochon*, le *Taureau*, le *Verger et la Grange*, le *Paysage à la vache qui s'abreuve*, l'*Homme au lait*, la *Grotte et le Ruisseau*, le *Paysage aux trois chaumières?* Où a-t-il pris ces motifs d'études? Ils prouvent qu'il n'était plus à Amsterdam, mais ils ne nous apprennent pas ce que nous voulons savoir, où il était. La classification chronologique que nous prônons, les dates ne nous apprennent-elles rien? Saskia mourut en 1642, et les deux ou trois paysages antérieurs à cette

date sont des vues d'Amsterdam ou de ses environs. Mais après? La réponse est devant nos yeux. Regardez cet ensemble d'eaux-fortes groupées comme par un effet du hasard et portant les dates de 1645 à 1648. Le *Portrait de Jean Six*, le *Pont de Six*, la *Médée*, frontispice d'une tragédie de Six; la *Bohémienne espagnole*, autre sujet tiré d'une tragédie à laquelle Six était sans doute intéressé; le portrait du médecin portugais *Éphraïm Bueno*, dont Six possédait l'original peint; la *Grotte et le Ruisseau*, pièce ainsi nommée, mais qui n'est en réalité qu'un abri pour les bateaux; le *Rembrandt dessinant près d'une fenêtre :* sûrement nous avons là une des fenêtres de la maison de Six, et Rembrandt avait alors trouvé un abri auprès de son ami puissant et sympathique à Elsbrock. Ces pièces diverses et ces paysages, peut-être même cette *Pièce aux cent florins* que nous voyons là tout près, ont été composées et terminées en compagnie et sous le toit protecteur de cet ami. S'il en est ainsi, quel brillant épisode dans la vie intellectuelle de Six! quel adoucissement aux tracas de Rembrandt!

Passant rapidement en revue les eaux-fortes les plus importantes de cette époque, et remarquant incidemment parmi les paysages la singulière juxtaposition de fonds italiens à des premiers plans hollandais, nous voyons une toute première et merveilleuse épreuve du fameux *Moulin;* non pas celui de Rembrandt comme l'indiquent les catalogues, mais un moulin gravé d'après une grande peinture que nous nous rappelons fort bien avoir vue exposée, il y a de longues années, à l'Institution britannique[1], la brillante petite *Vue d'Amsterdam*, et la *Saskia mourante* représentée par deux épreuves, dont une a été amoureusement retouchée à la plume par le maître lui-même. Nous trouvons encore les *Trois Arbres*, œuvre grave et sombre reflétant les événements du moment; la *Vue de l'Omval*, le plus parfait des paysages, exécuté juste trois ans après la mort de Saskia; enfin, ce que nous proposons d'appeler dorénavant le *Groupe d'Elsbroeck*, où nous voyons tout d'abord le portrait de Sylvius, ministre prédicant qui eut fort à souffrir pour ses opinions et en porte bien la trace sur ses traits, cousin de Saskia et parent de Rembrandt, celui même qui les avait mariés, exécuté non pas d'après nature, puisqu'il mourut en 1638, mais d'après une peinture de lui exécutée de souvenir en 1644. Et quel endroit était plus favorable au réveil de pareils souvenirs que la tranquille retraite d'Elsbroeck! Puis le *Docteur Faustus*, les deux *Saint Jérôme*, dont le plus grand est la reproduction

1. Ce tableau, qui fait partie de la galerie du marquis de Lansdowne, est gravé en ce moment par M. Brunet-Debaisnes.

d'un dessin du Titien[1]; le *Paysage à la Tour*, en épreuve du premier état; la *Campagne du Peseur d'or*, ainsi nommée, mais que nous croyons être le château de Six, et enfin la célèbre *Pièce aux cent florins* en ses deux états. Ces pièces ont une telle éloquence en elles-mêmes et sont représentées par de si merveilleuses épreuves, que nous ne pouvons qu'en recommander l'étude attentive. En ce qui regarde la *Pièce aux cent florins* toutefois, dont nous avons là deux échantillons de chacun des deux états, nous ajouterons quelques mots. On remarquera qu'au point de vue du travail, la seule différence entre les deux états consiste en quelques traits obliques sur le cou de l'âne qui est à la droite de la composition. Ces quelques traits néanmoins représentent, commercialement parlant, une différence de plusieurs centaines de livres sterling, pour les raisons que nous avons données plus haut. Nous répéterons que de ces deux états les épreuves du second sont plus satisfaisantes que celles du premier. Nous savons, à une ou deux près, ce qu'il en fut tiré de ce dernier, puisque Rembrandt nous l'a dit lui-même par une note qui se trouve au *verso* de l'une d'elles; eh bien, de ces quelques épreuves, et nous les avons toutes vues, nous dirons encore qu'elles ont été tirées avant que la planche ait commencé à donner; que l'encre n'avait pas encore pénétré dans toutes les tailles et, en conséquence, que les parties légères et lumineuses vers la gauche de la composition sont moins bien venues que dans les épreuves du second état. Ce point ayant son importance pour établir la distinction entre la valeur conventionnelle et la valeur artistique des deux états, nous avons cru devoir y insister.

DERNIÈRE PÉRIODE (1651 à 1666).

Dès le début de cette dernière période, nous trouvons les portraits de son éditeur et ami, Clément de Jonghe, de Jean Asselin, de Coppenol, et un seul paysage daté, le *Bouquet de bois* (C. B. 323), d'où nous présumons pouvoir conclure que, vers cette époque, Rembrandt était revenu à Amsterdam. D'autres portraits de citoyens de cette ville, surtout de ses amis, comme Lutma, Jean Antonidès Van der Linden et Coppenol, ou de personnages mêlés à la liquidation de sa faillite qui se poursuivait encore alors, comme Abraham Frans et les deux Haaring, marquent cette époque, ainsi que les rares portraits de Rembrandt dans

1. Ce dessin, qui ne diffère en rien de l'eau-forte, sauf qu'on n'y voit pas le lion et qu'au lieu du saint se trouve une Vénus couchée, faisait récemment partie de la collection du docteur Wellesley.

un âge plus avancé, envoyés par M. Dutuit, et celui du docteur Arnold Tholinx, qui a été généralement confondu avec l'avocat et soi-disant alchimiste Van Tol. C'est alors également que nous avons la planche du *Tobie* avec l'ange d'Hercule Seghers que Rembrandt s'est si étrangement appropriée et qu'il a transformée en *Fuite en Égypte;* le *Saint François,* et enfin ces merveilleuses conceptions qui terminent noblement l'œuvre de Rembrandt : *Jésus-Christ présenté au peuple* et les *Trois Croix*.

Examinons tout d'abord la suite des quatre épreuves du portrait de *Clément de Jonghe,* tant en raison de l'ampleur de son exécution que comme échantillon des transformations progressives que subit une planche gravée et qui en constituent les états. N'oublions pas le *Tobie aveugle,* remarquable par son expression pathétique et par la connaissance parfaite qu'il dénote du procédé d'exécution employé; non plus les différentes épreuves de l'*Asselyn au chevalet* avec les retouches et la date ajoutée de 1651, ou encore le *Saint François,* si italien de caractère et dont le fond a été évidemment inspiré par le Titien ou Campagnola. Mais les portraits de cette période, merveilleux exemples de la puissance de l'eau-forte, sont le *Lutma,* le *Tholinx* en premier et second états, et les deux *Haaring;* ces pièces seules fourniraient matière à un livre. Toutefois, le but de ce travail n'étant pas de nous appesantir sur les choses qui parlent d'elles-mêmes, mais sur les points qui ont été mal interprétés ou qui demandent à être éclaircis, nous passerons sans plus dire à l'examen des deux grandes planches citées plus haut et qui nous paraissent rentrer dans cette catégorie.

Malgré la différence apparente des dates, nous avons classé l'un à côté de l'autre, dans notre collection, le *Christ présenté au peuple* (C. B. 51) et les *Trois Croix* (C. B. 53), deux pièces se faisant pendant non seulement par leurs dimensions mais par la nature de la composition et de l'exécution; elles ne forment en quelque sorte qu'une œuvre qui, dans les différentes phases de sa conception, de sa préparation, de son exécution et de son tirage, a certainement occupé, non pas une semaine comme les auteurs du catalogue semblent le supposer, mais une année ou plus du travail de l'artiste. Cet arrangement n'est pas un anachronisme, car il est clair que les dates indiquées sur les deux planches ne se rapportent dans aucun cas à l'année de leur production, mais seulement à celle dans laquelle des épreuves d'état postérieur ont été imprimées, ce qui laisse absolument dans l'indécision la question de savoir laquelle des deux a été composée la première. Les figures grossièrement indiquées des personnages dans les *Trois Croix,* qui

avaient fait présumer que cette production était une œuvre primitive, n'avaient été dessinées ainsi que parce qu'elles devaient être ultérieurement fondues dans des travaux de clair-obscur s'accordant avec le passage des évangiles : « alors, depuis la sixième jusqu'à la neuvième heure, l'obscurité se répandit sur toute la terre et le voile du temple se déchira du haut en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent. » Cette planche, en effet, dès l'origine était destinée à devenir un de ces morceaux sombres dans le genre du *Christ mis au tombeau* (C. B. 61), il était par conséquent inutile de faire plus que d'indiquer des figures qui ultérieurement devaient presque disparaître.

Cela étant, nous demanderons comment il se fait que cette rude ébauche d'une planche en *clair-obscur*, car en somme ce n'est pas autre chose, ait si peu favorablement impressionné qu'on l'ait prise pour une œuvre de jeunesse, tandis qu'aux yeux du collectionneur elle a de telles qualités qu'il en donne volontiers trois fois autant que des épreuves du troisième état, lorsque l'artiste a estimé être parvenu au complet développement de sa pensée.

Et maintenant, si imparfait que soit notre travail, il le serait encore davantage si nous ne disions un mot de l'insuffisance des catalogues et des connaissances de ceux qui les rédigent. Pour faire un catalogue raisonné de l'œuvre de Rembrandt, il ne suffit pas de découvrir et de décrire minutieusement de minimes différences de travaux, mais il est indispensable d'avoir une connaissance approfondie de l'artiste et de ses œuvres, de l'art en général et de l'art de l'eau-forte en particulier. Quiconque veut entreprendre une tâche aussi délicate doit posséder l'expérience et la pratique du métier, une connaissance véritable de ce qu'il est possible ou impossible d'obtenir sur une plaque de cuivre, être initié à tous les détails des procédés d'impression, à la synthèse autant qu'à l'analyse, posséder enfin cette sorte d'intuition qui est le propre des natures artistes. Des connaissances acquises et acceptées à la hâte et sans contrôle, la division et la subdivision de choses qui par leur essence même sont indivisibles, et le manque d'aptitudes spéciales, ne peuvent, dans l'étude d'une semblable question, que produire une confusion plus grande que celle qui existe déjà et une multiplication encore moins désirable des états déjà si nombreux, qui ne serait profitable qu'aux marchands d'estampes.

Il ne serait ni juste, ni courtois, si, considérant les termes un peu sévères que nous avons employés dans le cours de ce travail, à l'endroit des rédacteurs de catalogues et de leurs ouvrages, nous ne donnions à M. Charles Blanc, qui est à tous égards un écrivain trop éminent pour

être compris dans le cercle général de nos remarques, l'occasion de déduire ses motifs pour ne pas adopter la méthode de classification que nous proposons et dont l'exposition du Club est la première manifestation pratique. « Pour ranger les estampes d'un maître, dit M. Charles Blanc[1], il n'y a, ce nous semble, que deux méthodes : l'une consisterait à les classer selon leur date, de manière que l'on pût suivre les phases diverses du talent de l'artiste, ses commencements, ses progrès, son apogée, sa décadence, et une telle classification ne serait pas à coup sûr sans intérêt; l'autre méthode serait toute de raison ; elle consisterait à rassembler les sujets homogènes et à les ranger philosophiquement par ordre d'importance, et pour ceux qui tiennent à l'histoire, par ordre chronologique. C'est le parti que nous avons adopté, pour deux motifs : d'abord un grand nombre de pièces de Rembrandt ne portant pas de date, il serait impossible d'en supposer une à celles qui n'en ont point; en second lieu, cet ordre serait, dans l'œuvre de ce maître, beaucoup moins curieux que dans celui de tout autre, parce que son génie ne présente aucune inégalité, aucune intermittence, depuis le début jusqu'à la fin de sa carrière de graveur, si bien que parmi tant de pièces, on n'en citerait guère qui se ressentent de l'inexpérience da la jeunesse ou de la faiblesse de l'âge avancé[2]. D'ailleurs l'œuvre de Rembrandt est si varié, qu'un classement suivant la date des eaux-fortes, présenterait une confusion désagréable et souvent choquante. Telle fantaisie un peu trop libre semblerait monstrueusement déplacée à côté d'un sujet tiré de l'Évangile. Il a donc fallu renoncer absolument à ce genre de classification. »

FRANCIS-SEYMOUR HADEN.

1er mai 1877.

1. *L'Œuvre complet de Rembrandt.* Paris, 1859, tome I, pages 7 et 8.

2. Nous trouvons au contraire qu'il y a une différence très marquée de style et d'exécution dans les eaux-fortes des différentes périodes de la vie du maître.




A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7 à Paris

IMPRIMEUR-ÉDITEUR — A. QUANTIN — 7, RUE SAINT-BENOIT, PARIS

Pour paraître en Août 1880

L'ŒUVRE COMPLET

DE

REMBRANDT

DÉCRIT ET COMMENTÉ

PAR

M. CHARLES BLANC

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Reproduit sous la direction

DE

M. FIRMIN DELANGLE

CATALOGUE RAISONNÉ DE **TOUTES** LES ESTAMPES DU MAITRE

Accompagné de la reproduction en fac-similé de la grandeur exacte des originaux, par des procédés nouveaux, et sans retouches, de toutes ces Estampes,

EN TOUT 354 PIÈCES

Cette nouvelle édition, revue et corrigée, du Catalogue célèbre de M. Charles Blanc, a été reprise spécialement pour accompagner la reproduction exacte de TOUTES les estampes du maître. — Un ouvrage aussi considérable est jusqu'ici sans exemple, et les amateurs auront une occasion exceptionnelle et unique de posséder, d'un seul coup, les fac-similés d'une fidélité absolue de *toutes* les planches de Rembrandt, alors que la plupart des originaux sont aujourd'hui introuvables.

L'OUVRAGE FORME 3 VOLUMES IN-FOLIO DEMI-COLOMBIER ET UN ALBUM

Les volumes, mesurant 33/47 centimètres, contiennent le texte de M. Charles Blanc et toutes les planches pouvant tenir dans ce format. Les autres planches sont réunies dans l'Album, qui mesure 62/80 centimètres.

Les volumes sont recouverts d'un cartonnage en toile, suffisant pour éviter une reliure, mais n'enlevant rien aux marges; les grandes planches sont aussi contenues dans un cartonnage artistique.

LE TIRAGE, QUI NE SERA PAS RENOUVELÉ,
A ÉTÉ LIMITÉ A 500 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS, SAVOIR :

400 ex.—Texte sur Vélin, planches sur Hollande.	500 francs
80 ex.—Texte sur Hollande, planches sur Hollande et Japon.	1,000 —
20 ex.—Texte sur Whatman, planches sur Hollande, Japon et Whatman.	2,000 —

Tout Souscripteur aura droit à l'impression gratuite d'un titre portant son nom ou ses armes et aux avantages de tirage de son numéro d'ordre.

NOTA. — Les souscriptions des Amateurs (reçues chez tous les LIBRAIRES, à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS ou à la MAISON QUANTIN) ne les engagent en aucune façon, et l'ouvrage ne sera payable que s'il convient et s'il est définitivement accepté.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie rue St-Benoît.

THE RELATIVE CLAIMS OF ETCHING AND ENGRAVING TO RANK AS FINE ARTS, AND TO BE REPRESENTED AS SUCH IN THE ROYAL ACADEMY OF ARTS.

BY

FRANCIS SEYMOUR HADEN, F.R.C.S.,

PRESIDENT OF THE SOCIETY OF PAINTER-ETCHERS.

A Paper read before the Society of Arts, Wednesday, May 30th, 1883.

With Eight Illustrations.

London:
METCHIM AND SON, 20, PARLIAMENT STREET, S.W., AND
32, CLEMENT'S LANE, E.C.

1883.

Price One Shilling.

Marion H. Spielmann
from
F. Seymour Haden.
April '84

THE RELATIVE CLAIMS OF ETCHING AND ENGRAVING TO RANK AS FINE ARTS, AND TO BE REPRESENTED AS SUCH IN THE ROYAL ACADEMY OF ARTS.

BY

FRANCIS SEYMOUR HADEN, F.R.C.S.,

PRESIDENT OF THE SOCIETY OF PAINTER-ETCHERS.

A Paper read before the Society of Arts, Wednesday, May 30th, 1883.

With Eight Illustrations.

London:

METCHIM AND SON, 20, PARLIAMENT STREET, S.W., AND
32, CLEMENT'S LANE, E.C.

1883.

Price One Shilling.

THE RELATIVE CLAIMS OF ETCHING AND ENGRAVING TO RANK AS FINE ARTS.

I.

ALL forms of engraving on metal, whether by the etching needle, the burin, by mezzotint, or aquatint, or whatever other forms the artist may choose as a means of original expression, are to be understood, for the purposes of the present paper, as included in the common term "etching;" and like forms, when not used for the purposes of original expression, as included in the common term "engraving."

It will thus be seen, that the object of the paper is not to contrast etching as a *process*, with engraving as a process,—the etched line with the engraved line,—and to say of one that it is better as a form of art expression than the other, though this thesis might well be maintained; and certainly not, in any sense that can be considered in the least personal, to exalt one class of artist at the expense of another; but to compare, without regard to the process employed or the person employing it, the *practice* of the painter-etcher who is an original artist, with the practice of the modern engraver who is not an original artist, and, by the discussion which it is hoped will follow such comparison, to arrive at an intelligible conclusion as to the comparative claims of the two to be considered branches of "fine art."

Nor can such an inquiry be considered, in any sense, either impertinent or unnecessary, since etching, though an

original art with a great history is without representation in the Royal Academy, while engraving, which is not an original art is fully represented there; and since, without such representation, no art, however legitimate, can live among us, and no artist, however meritorious, thrive. I think it proper to say, at once, therefore, that it is an object of this paper not merely to suggest an interesting inquiry but to test the reasonableness of this position.

Before such a comparison can be made, however, it is obvious that a *consensus* of opinion must first be established as to the nature of the conditions which constitute an art, as well as of the principles which regulate and control those conditions; and also, as to the nature of those special conditions which elevate an art, commonly so-called, to the rank and dignity of a "fine art."

It would be difficult, perhaps, to find any English word of the same dimensions which in its various applications covers so much disputable ground, and as to the precise logical value of which so much confusion exists, as this little word "art;" for art in the abstract is not art in the concrete, nor are "art" and "the arts" the same thing; while there is a point at which that which may properly be called an "art," and that which is really only an "industry," may well be matter of opinion.

This being so, the shortest and, perhaps, the only way to re-establish the order of ideas the confusion of which is here recognised, and to determine what art is, is to decide, in the first place, what it is not. Thus, art, it may be advanced as a negative proposition, is not manufacture—is the reverse, that is to say, of manufacture; the "*arts et métiers*" of the French, and the "arts and manufactures" of the English, being common statements of the antithesis here implied; and though neither term is used correctly (since *métier* means mystery or mastery, and is applicable to an art as well as

to an industry, while manufacture means something which is made by the hand while we understand it as a product of the loom) still, as embodying a well-defined distinction consecrated by usage, the expression may, I think, well be allowed.

In what, then, does an Art differ from a Manufacture?

An art differs from a manufacture in this, that, though it depends on agencies which are more or less material for its outward expression, yet those agencies are of a simple kind and are wholly directed by an impulse which has its seat and centre in the brain of the artist. Invest any one of those simple agencies—the brush of the painter, the pencil of the designer, the chisel of the sculptor, the needle of the etcher, the knife of the surgeon, the pen of the poet,—invest, I say, any one of these simple agents with any of the properties of the machine—render them, that is to say, in any degree automatic, so as to make unnecessary and place in abeyance the brain impulse just spoken of—and you will have, as a result of such agency, not an art but a manufacture. Or, it may be, by a sort of marriage of the two conditions, there may result a something which is less than an art and more than a manufacture—that thing, in short, which has come to be called an "art manufacture." Well, I can see no objection to this term, since, by the infusion of beauty into it even a tombstone may be a work of art, as it was in the time of the Romans, and a *pot au feu*, as in that of the Etruscans; while the habit of seeing artistic forms everywhere and ugly forms nowhere, to which art expressed in manufacture conduces, is the probable simple explanation of the universality of the art faculty which we recognise in the Greeks.

A "principle of an art," again, is that condition, or one of those conditions, which, by common consent, is admitted to be necessary to its healthy existence.

If, therefore, art is the brain impulse which it is here assumed to be (and this reading of it is confirmed by Johnson when he defines it to be something which is not taught), it clearly follows that the first great fundamental principle of art must be personality—originality; out of which, again, come ideality, invention, sensibility to external impressions of form colour and composition, (which is a sense of the beautiful), passion, poetry, and whatever else the mind of the artist is capable of. Not that the practice of, and even a certain proficiency in, special branches of art, suppose the possession, as of necessity, of all these great qualities; one of them, however, I venture to affirm is necessary, and that one is the principle of Originality.

Now it is only necessary to apply this principle to the practice of the older and the modern engraver, to determine the essential difference between the two, and, as it happens, this difference is also susceptible of demonstration. If, for the purpose of such demonstration, I take, therefore, some well-known engraving—some generally accepted example of the perfection of the engraver's art—such, say, as Sharp's engraving of Sir Joshua Reynolds's "Holy Family," and some equally well-known etching, such as Rembrandt's "Three Trees," Durer's "Erasmus," or Vandyck's "Vostermans," and project upon the screen, as I now do, analogous portions of them, so as to contrast, say, the foreground of one with the foreground of the other, the drapery of one with the drapery of the other, the flesh of one with the flesh of the other; such demonstration will, I think, plainly show that, while the etcher, under the influence of brain impulse and in the full exercise of his volition, engraved as he felt, and allowed himself as he did so the utmost latitude and variety of expression; the engraver, animated by no such impulse and deprived of his volition, is driven to express himself by signs and *formulæ* which, as art expressions, have no

intelligible meaning. I might, of course, have found, for the purpose of this comparison, modern engravings and modern etchings which would have furnished even a more striking contrast of the difference of practice here referred to; that I have not done so will be at once understood. If, also, I show engravers' work first, it is because, in order that the technical difference between the two may be seen, I must take as a standard of comparison that one of the two with which the greatest number of persons are most familiar, and that one happens to be engraving.

Here then is the engraver's *formula* for foreground? It is not, as you see, in the least like foreground, or anything which commonly enters into the composition of a natural foreground, and yet it is the pattern—I can think of no other term—which is used for foreground in nine engravings out of ten, I might almost say of nine hundred and ninety-nine out of a thousand. If the engraver had had the least idea of a foreground in his mind, he could never have done it; that he did do it, therefore, may, I think, be taken as a proof that he had no such idea—in other words that the mind had no active part in its production. Contrast this, now, with an equal portion of foreground taken from an etching by Rembrandt. It is, indeed, but an indication, yet every stroke of it proves that the ordinary components of a landscape foreground, grasses, rushes, and even flowers, were present to the mind of the artist as he did them; that his intelligence, that is to say, was awake, his sense of beauty excited, and that both were in active use as a means to the end he intended. In the case of the engraver, there is no sign of any such mental activity, and, therefore, as a necessary result, no art. Figs. 1, 2.

Here again is the *formula*, by which, as a rule, the engraver expresses flesh. It is still more curious. It consists, as you see, of a number of curved lines parallel to each other and drawn in the sense of the contour of the object which they are

intended to represent, each line being broken into short segmental portions of equal length, with a well defined dot between every two. That object happens to be part of the cheek of the Virgin. The shadow which determines the rotundity of the part is produced, not by any attempt at drawing such as an artist would have used, but simply by a thickening or thinning of the line and an enlargement or lessening of the dot, as the case may be, while the moderate lights are determined by the sparseness of these dots, and the highest by their total omission. Take, now, an etched head by Rembrandt of himself ; the planes of the face, it will be seen, are expressed, not by any sort of *formula*, but by the same power of simple drawing which distinguishes the rest of the head, while the accuracy of the drawing is vouched for by the fact that it suffers nothing by an enlargement of from one inch, which is the size of the etching, to fifteen feet, or thereabouts. Vandyck, in his own head, and in that of "Vostermans," obtains his end in the same simple fashion, while in the "Pontius" may be seen the vigour and learning of the etcher subdued and corrected—sweetened is the technical term—by the engraver. Figs. 3, 4.

Drapery, again, is suggested by lines of unequal thickness, one being very thick and the next one very thin, in wavy parallelism and also drawn in the direction of the contour of the folds, the planes being suggested by a few cross strokes here and there, the same pattern as before being in constant use. With the painter-engraver, on the contrary, who in this case happens to be Durer, every fold is a labour of love, and is made out by work which suggests nothing but what it is meant to be. Moreover, the work is like himself—is like Durer—and nobody else. Figs. 5, 6.

Engraver's stems, trees, and foliage are subject to the same observation, whereas the etcher does his best to give not merely the fact, but, without being in the least servile, the

rugosities of the bark and what may be called the behaviour of the tree. The example here shown, which is one out of the three trees in Rembrandt's etching of that name, is, in the original etching, three inches high. Here it is fifteen feet or more, and yet it loses nothing but rather gains by the enlargement: and this reminds me to say, in deference to an objection that has been taken, that the enlargements here shown have not, in every case, been made by the photographer on exactly the same scale, that such exception is absolutely without force, the enlargement being simply made that the *technique* of the work may be seen at a distance; unless, indeed, which is true, that the more you see of an unintelligent line the less intelligible it becomes, and the more you see of an intelligent line the more intelligible—in other words, that if the engraver's line, in proportion as it is exaggerated, becomes less and less like the thing it is meant to be, the etcher's line becomes more so. Figs. 7, 8.

Now, I would respectfully submit that this strange departure from all forms of natural representation on the part of the engraver, and his adoption in their place of a set of *symbols* which he learnt in his apprenticeship and which he will transmit to his successors, and which in no respect differ from the symbols employed by the heraldic engraver in which certain lines stand for *gules*, certain others for *azure*, and others for *sable*, can only be explained by the fact that his task is a mechanical one, and that the brain impulse necessary to the exercise of the creative faculty, and therefore of the art faculty, is in abeyance. True, it must not be forgotten, and may in fairness be objected, that all lines employed in art are but conventional expressions, and, since there is no such thing as a line in nature, that the line of the etcher is fully as conventional an expression as that of the engraver. Yes; but there is this difference between the two, viz., that the line of one is an intelligent line—an intellectual means to an in-

tellectual end—and that the line of the other is not. And another fact which plainly grows out of this difference in the intellectuality, if I may use such a word, of the two things, and which seriously affects, of course, their relative art value, is that, while the work of the etcher has an identity of its own so that we recognise at once an etching by Rembrandt or an etching by Vandyck, one engraving, as a rule, is like another. This statement has been vehemently contested, yet it is a statement the accuracy of which any one who possesses half-a-dozen engravings, and half-a-dozen original etchings, may test for himself; and the exception, moreover, when it is met with proves the rule, for there are, or rather there have been, engravers who have not at all times, and as a matter of course, condescended to this sort of mechanism. Pontius, Bolswert, Vostermans, and the earlier reproductive engravers who followed Vandyck, were of this category, and so, in fact, were Nanteuil, the Drevets, Masson, and the great portrait engravers of the French school. But these men, following, as they did, closely on the heels of the painter, and being not unfrequently called upon to interpret his indications rather than copy his work, were themselves to some extent original artists, and, as such, had no need to employ, and in fact instinctively avoided, a *technique* which was not their own. Yet even of these, it must be said, that when not so engaged, and when engaged merely in copying—so soon, that is to say, as the act of interpretation ended with them and that of translation began—they also fell into exactly the same mechanism.

The essential differences between etching and engraving may, therefore, be described as of two kinds—differences of principle, and differences of *technique*—and these again be expressed, not inaptly, by some such *formula* as the following :—" Etching depending on brain impulse, is personal, and the creative faculty being chiefly engaged in it, invention,

sensibility, and the various attributes which make up the sum of genius, belong to it and constitute it an *art*. Engraving being without personality—except such as may be supposed to be evolved in the act of copying or translating the work of another—originality, and all the attributes which attend the exercise of the creative faculty are absent from it, and constitute it a *métier*." There is, I submit, no escape from this position.

II.

All forms of engraving, then, whatever the processes employed in their production, divide themselves necessarily and naturally into two kinds, those which are original, and those which are not; those which, under the name of painter-engraving, or "etching," were practised by the great masters of painting who were their own engravers and by means of which we are able to obtain, even in this remote day, work as original as their painting at a comparatively moderate cost; and those by which, under the common term of "engraving," the design of the painter is reproduced upon the plate by other minds and other hands.

The workers employed in each of these two kinds of engraving are sub-divisible again into two distinct groups, the group of "Painter-engravers, or Etchers," who flourished with Durer and with Rembrandt, and a class of workers in the same direction and having the same art aims which has sprung up in this country within the last thirty years; and the group of "Reproductive Engravers," which divides itself, in like manner, into the class of "interpreters" and the class of copyists, or as they prefer to be called, "translators." A short notice of each of these is necessary.

The importance of the first of these groups, that of the painter-engravers or etchers of the older school, and which

greatly transcends that of the other groups, may be measured by their numerical strength and the number of their engraved works, by the great public collections of those works which have been made and are treasured in every museum in Europe, by the extent of the literature which has been devoted to their history and description, and by the keen competition which is excited for their possession when, as we have seen recently, they come into the market. It is an object of the present paper to suggest the claims which, under one or other of these heads, the group has upon the attention of the connoisseur.

Some, though but a faint, idea of the *personnel* of this the first of the two groups—that of the painter-engravers—of the kind of art they practised, of the schools they formed, the countries they inhabited, and of the nature, though not of the number, of the treatises devoted to their description (for the list here given represents but a tithe of them), may be gathered from the diagrams on the walls. Yet, strange as it may appear—and still stranger when it is considered that, taken collectively, those treatises and the works they describe represent the whole history of art at the best period of its existence—the study and enjoyment and collection of those works belong almost exclusively to the amateur, a sort of person that an academical friend of mine thinks ought to be put down.* The professional artist of the day, although it was not always so, as the marks of Reynolds and Lawrence on their acquisitions testify, as a rule, (which, however, is not without exception), knows little about them, and cares less. For all that, a treasury of knowledge is hidden away in them, a treasury so vast and deep that if, instead of the

* Mr. Horsley, R.A., in a recent address to the students of the Newton Abbot School of Art, is reported to have said that a searching inquiry ought to be made into the working of those Schools, which, like South Kensington, were giving aid and encouragement to this obnoxious class.

disjointed collections which, with so much labour and so little apparent consecutive purpose, they now get together from year to year, the Royal Academy would only open its doors to them and make a Winter Exhibition of them, they might show us and themselves, at a glance, the whole story of art. Moreover, seeing what has been done in this direction by the fathers of engraved art, and comparing what they see with what is being done now by the academician engraver, who knows but their hearts as well as their eyes might be opened, and even their hands go out to those more original engravers, the etchers, who, for the best part of a generation, have been doing their best to emulate the practice of their great prototypes, and who, during the whole of that time, they have been ostentatiously keeping at arm's length? Quite seriously, if I might venture to do so, I would suggest to the Academy that it could not do better than systematise its exhibitions of the Old Masters by a comprehensive exhibition of their Etched Works, because such an exhibition, over and above the inherent interest which it would possess, would furnish a key to all future exhibitions, just as drawings and models furnish a key to the pictures of which they are the first thought. Nor would they meet with any trouble in making a proper catalogue of its contents, seeing that such catalogues are ready made to their hands without a single mistake of any consequence to disfigure them, while the diagrams attached to this paper would furnish them with a hint of the order which might usefully be given to such an exhibition.

Turning now to the second class of this group, the class of modern original engravers, the Etchers—the pariahs of the Academy—they consist of a number of persons some of them painters, and some of them artists seeking to make a profession out of Original Engraving, who, in the belief that a return to that art in its pure forms is still possible, have formed themselves into a society for its promotion. This

association, under the name of the Society of Painter-Etchers, and which, though with a much more serious purpose, has supplemented the old Etching-Club, consists, at present, of about a hundred original engravers who meet once a year to exhibit their works, observe progress, and comment on the ostracism to which they are being subjected by the Royal Academy. Their idea being that a return to the original form of engraving as it was practised by the great masters of painting would be an advantage to art, their wonder is that such an idea should meet with no encouragement in an Academy of Arts. They go even further, and think that they have a right to be represented in such an Academy, and that the present Academy in excluding them is not true to its mission. Another peculiarity of the Society is that, unlike the academician-engraver who employs an assistant to execute his plates and carry them up to what is called "a first proof," its members do their plates themselves—that is to say, prepare them, think them out, execute them, and, not unfrequently, even print them, to which end many of them, like the engravers of old, have printing presses in their houses. Finally, they have no connection with any trades' union, such as the "Printsellers' Association," do not make or sell, under deceitful stamps and delusive differences of lettering, false proofs, and, on the whole, go to bed at night and get up in the morning with a clear conscience.

The second group—the group of engravers who are not original artists, and whose occupation it is to reproduce on their plates the designs of others—divides itself, in like manner, into two classes—the class of the great extinct "Interpretive"-engraver, of whom I shall make honorable mention presently, and the class of the "copyist" or "Translator"-engraver, of which the academician-engraver of the day is the surviving type.

I am not aware that the marked difference in the art *status* of these two classes, and the comparative rank that ought in reason to be assigned to them, has ever—except by the amateur—been observed. That difference, however, is very great. When, by the preaching of Savonarola against luxuries and by the death of Lorenzo di Medici, painter-engraving with other of the higher arts came to an end in Florence, and Mantegna and his school had one by one died out—the class of engraver of which I am now speaking first arose. Of that class, Marc Antonio was the acknowledged head. Practising in Rome, the office of this great engraver was not, like that of the modern engraver, to copy the finished picture of the painter ; but, on receiving from the painter a mere sketch or suggestion of the design he contemplated, to carry out that design and finish and perfect it on his plate. Imagine the effect of such an order upon an engraver of the present day ; of Raphael, say, (who was one of the few painters who did not engrave his own works), coming to him with a pen and ink sketch of the "Massacre of the Innocents" —some of the figures mere nude studies and others of them only more or less clothed—with the request that the finished plate, as we now know it, should be completed to his satisfaction and delivered to him within a given time ! Yet, as may be seen by a reference to the diagram, Marc Antonio was by no means the only artist of his class capable of such a *tour de force*, Marco da Ravenna, Agostino Veneziano, and others being quite as capable. Here, then, was an engraver, if you please, fit to rank with the painter, and who, though not a painter, might yet quite reasonably aspire even to academic distinction, and to share with the painter on almost equal terms any honours and advantages which the profession of the day had to offer him.

There remains to be noticed the "translator" engraver of the present day. I have nothing to say to his disparagement.

I have had many pleasant relations with him. He is not as a rule an educated artist, but he has done good work in his time by reproducing for us, albeit in a sadly mechanical fashion, memoranda of great models which would not otherwise have come down to us. He is, besides, a Royal Academician—a dignitary of art—of whom, lest I should be accused of making "an attack on the Royal Academy" (which, by-the-bye, is the stereotyped phrase for the expression of any difference of opinion which a thinking man may honestly have with that masterful body) I prefer to maintain an absolute silence. Besides, *de mortuis nil nisi bonum.* A mechanical engraver greater than he—a better "translator" and even a better "interpreter" of the work of the painter—has arisen, with whom he will find it in vain to compete. His academic preponderance, hold on to it as he may, will in the end avail him nothing. His great automatic rival, the sun, will outshine him at last. He is ill past redemption, and the plaintive offer of a prize for his recovery—for the restoration of the great English school of line engraving—which I gather from the speech of the President at a recent dinner of the Academy is to be its object, will do nothing to revive him.* The only fault I have to find with him, therefore, and with the body of which he is a part, is that being moribund and contributing little or nothing to art, or at best nothing better than that which we saw on the screen, he should be holding his position to the damage and exclusion of his more original rival, and, by means of the opportunities afforded him by that position, be depriving him of his due share of academic representation. His right to this

* It is difficult to see, in presence of a reproductive process so successful as that of "Photo-gravure," the object to be gained by the maintenance in his present position of the line engraver. I observe, even, that the President of the Academy, in the reproduction of his picture of "Wedded," has had recourse not to the engraver but to this process.

exclusive occupation, and the power of obstructive oppression which it gives him, as well as the right of the Academy to invest him with that power and uphold him in it, I respectfully challenge. Year after year, for now upwards of twenty-five years, original etchings and engravings, many of them destined to live when much of the mechanical steel-plate engraving of the day shall have been forgotten, have been sent to the Academy, to be, if not turned out again, thrust into corners, and hung without order or distinction among engraved *réchauffées* and what may not improperly be called the odds and ends of the exhibition. In no single instance during the whole of that time has the slightest notice or encouragement been given to any one of them; while, in opposition to the best traditions of the Academy which repudiate the unoriginal artist in any other shape, the mechanical engraver—the adapter of other men's work to purely commercial purposes—has been accorded its fullest honours, and even put upon the council, whence, if so minded, he may effectually stamp out the efforts and mar the fortunes of his more legitimate rivals. That the ostracism here complained of has the approval of the more enlightened members of the Academy—several of whom are etchers, and more promising to become so—is not suggested for a moment. Still the fact remains, and it is no palliation of that fact to say, as has been somewhat unhandsomely said, that the complaints justly and necessarily and repeatedly made of it imply an attack on the Royal Academy. Meanwhile, and notwithstanding the discouragement he has met with, it is the humble belief of the writer of this paper, that the efforts which he and others have now been making for so many years have been in the true interests of art the artist and the public, and he will even add, of the Royal Academy itself. Of art, since, if his views were accepted, it would restore to every branch of it that inestimable quality of originality which, as has been shown,

is its first principle; of the artist, since it suggests to him a ready and legitimate means of extending his reputation, increasing his income, and insuring for his work a more painter-like representation than it gets at present; and of the public, by giving them, instead of art furniture, something to hang on their walls capable of exciting their interest, elevating their taste, and speaking to their intelligence. Nor to the Royal Academy itself, as representing the profession of art, has the service rendered by the much-abused amateur been less obvious, since, by spreading a love of art and some understanding of it among classes hitherto unpenetrated by it (as is, for instance, being done systematically, and at their own expense, by the Burlington Fine Arts Club) he promotes the office of the painter, enlarges his market, and becomes the remote if not the proximate, cause of that increase in his fortunes which is a phenomenon of the age. To deride and discredit him, therefore, is, to say the least of it, an unintelligent mistake. Nor, considering that, before the great tempter in the shape of the dealer came to him, it was to the amateur—the lover of art for art's sake—that he looked for the sale of his work, is the present attitude of certain painters towards him either generous or becoming.

And there is yet another thing that members of the Royal Academy, jealous of its honour, should not forget while considering the question suggested by this paper, and that is that, by persistently refusing till too late to recognise the claims of the great school of English water-colour painting, it is indirectly responsible for its present decline, and directly responsible for the painful fact that such men as David Cox, Peter de Wint, Copley Fielding, W. Hunt, and Samuel Palmer, lived and died outside its walls. It is no excuse for this shortsighted instance of neglect and injustice to say that, the charter of the Royal Academy, being founded in oil, no room can be found in it for the painter in water-colour. All that

can be said to that is, that it ought not to be founded in oil, but on art; and, again, not on one, but on every form of art which may properly be considered "fine art." Suppose, as a *reductio ad absurdum*, it had been founded on water—then the fresco painters would be at the top, and the oil men nowhere. How would they like that?

III.

The time, then, would surely seem to have come when, on the simple ground that the material employed in art production has nothing to do with art, the etchers and the water-colour painters, now refused representation in the Royal Academy, may reasonably demand it; and if, by the charter of the Academy as it now stands, such reasonable representation cannot be accorded them, then that a charter so little in accord with the intelligence and wants of the age should be altered, and the irrational monopolies which it sanctions and protects, done away with. In the French *salon* the art of engraving is divided into two classes, "L'eau forte" and "La Gravure," and a distinct representation given to each. On what reasonable ground does the Royal Academy refuse a distinct representation of this kind? To persist in such refusal is surely to remain behind the age, and to justify to the fullest extent every word which is here written.

The question, however, after all, is not altogether what the Royal Academy, impenetrable in its irresponsibility, may or may not choose to accept as forms of art worthy of its encouragement, but which of the two existing forms of engraved art—that which is original, or that which is not—has the most legitimate claim, outside the walls of the Academy, to be considered "fine art." That question, I cannot but think, has been fairly put and fairly answered in the present paper.

ENGRAVER-ETCHERS.

NOTE.—There is no pretence in these tables, roughly drawn up, to give anything like a full, or even a correct account of the group of original engravers.

ITALY.—*Masters.*

	Born.	Died.
Andrea Mantegna	1431	1506
Botticelli	1437	1515
Jacopo di Barbari	1475	1516
Leonardo da Vinci	1452	1519
The Campagnolas	—	—
Niccoletto da Modena	1460	
A. de Brescia (flourished)	1510	
Zoan Andrea	1480	1520
Marc Antonio	1480	1530
Marco da Ravenna	(?)	1527
Agostino Veneziano	(?)	1536
Bonasone	1510	1580
Eneas Vico	1523	1567
The Ghisis (flourished)	—	
Salvator Rosa	1614	1673
&c., &c.		

GERMANY.—*Masters.*

	Born.	Died.
Martin Schongauer	1420	1499
Albert Durer	1471	1528
Hans Holbein	1494	1543
Bürghmair (wood)	1473	1531
Schauflein ,,	1490	1540
Brosamer ,,	1506	1560
The Cranachs,,	1575	1586
Altdorfer ,,	1511	(?)
Aldegraver ,,	1502	—
Israel Von Mecken	1424	(?)
The Behams (flourished)	1540	
&c., &c.		

HOLLAND.—*Masters.*

	Born.	Died.
Rembrandt	1607	1669
Lievens	1607	1663
Bol	1611	1681
Van Vliet	1610	—
Ostade	1610	1685
Teniers	—	—
Bega	1620	1664
Dusart	1665	1704
Paul Potter	1625	1654
Berchem	1624	1683
K. du Jardin	1635	1678
The Van der Veldes (flourished)	—	
Roos	1631	1685
Stoop	1610	(?)
Peter de Laer	1613	1673
De Bye	1612	(?)
Both	1610	1650
Swaneweldt	1620	1690
Waterloo	1618	(?)
Ruisdael	1625	1681
Everdingen	1621	1675
Bakhuizen	1631	1709
Zeeman	1612	(?)

FLANDERS.—*Masters.*

	Born.	Died.
Lucas van Leyden	1494	1533
H. Goltzius	—	—
The Sadelers, &c.	—	—

SPAIN.—*Masters.*

	Born.	Died.
Ribera	1589	1656
Goya	1746	1828

FRANCE.—*Masters.*

	Born.	Died.
Claude	1600	1682
Nanteuil	1630	1678
Edelinck	1627	1707
Masson	1636	1700
The Drevets (flourished)	1664-1739	
Poussin	1597	1665
Joseph Vernet	1712	1786
The St. Aubyns (flourished)	1720-80	
Jacques (Modern)	(?)	(?)
Jacqueart (Modern)	(?)	(?)
Meryon (Modern)	1821	1868

ENGLAND.—*Masters.*

	Born.	Died.
Van Dyck	1509	1641
Hollar	1607	1677
Elstracke (flourished)	1620	
De Pass	—	—
Vostermans	1580	(?)
P. Pontius	1596	(?)
The Bolswerts (flourished)	1580-86	
The Vischers (flourished)	1640	
Faithorne	1620	1691
Gaywood (flourished)	1660	

THE ETCHERS AGAIN DIVIDE THEMSELVES INTO THE FOLLOWING SCHOOLS.

Etchers of Holland, France, and England, constituting the Northern Schools ; and etchers of Italy and Spain, constituting the Southern Schools. Of the Northern School, that of Holland is immeasurably the most important. It divides itself as follows :—

I.—THE NORTHERN SCHOOL.

HOLLAND.

1.—*Portraiture represented by*

	Born.	Died.
Rembrandt	1606	1669
Lievens	1607	1663
Van Vliet	1610	(?)
F. Bol	1611	1681

2.—*Genre represented by*

	Born.	Died.
Ostade	1610	1685
Teniers	1610	1694
Bega	1620	1664
Dusart	1665	1704

3.—*Animal Life represented by*

	Born.	Died.
Paul Potter	1625	1654
Berchem	1624	1683
K. du Jardin	1635	1678
A. Van der Velde	1639	1672
Roos	1631	1685
Stoop	1610	(?)
De Laer	1613	1673
De Bye	1612	(?)

4.—*Landscape represented by*

	Born.	Died.
Rembrandt	1606	1669
Both	1610	1650
Swanewelt	1620	1690
Waterloo	1618	(?)
Ruisdael	1625	1681
Everdingen	1621	1675

5.—*Marine Art represented by*

	Born.	Died.
Bakhuizen	1631	1709
W. Van de Velde		
Zeeman	1612	(?)

FRANCE.

	Born.	Died.
Claude	1600	1682
The St. Aubyns (flourished)	1720-1780	
Meryon	1821	1868

ENGLAND.

	Born.	Died.
Van Dyck	1509	1641
Hollar	1607	1677

Turner and the moderns.

II.—THE SOUTHERN SCHOOL.

ITALY.

	Born.	Died.
Parmegiano	1503	1540
Meldolla	1522	1582
Annibale Caracci	1560	1609
Guido	1575	1642
Contarini	1549	1605
The Siranis	1626	1670
Della Bella	1610	1664
Castiglione	1616	1670
Salvator Rosa	1614	1673
Canaletto	1607	1768

SPAIN.

	Born.	Died.
Ribera	1589	1656
Goya	(?)	(?)
Fortuny	(?)	(?)

MEZZOTINTERS.

There is still another group of the MEZZOTINTERS belonging to the Northern Schools, among which, however (with the exception of Ludwig von Siegen, who invented the process, Prince Rupert, Sir Christopher Wren, Evelyn, and Place), there are few that are original, though many were, justly, very celebrated artists.

LIST OF BOOKS INDISPENSABLE TO THE STUDENT AND COLLECTOR.

Bartsch—Le Peintre-Graveur. T. 21. 8vo. 1803.

Blanc, Chas.—L'Œuvre complet de Rembrandt. T. 2. 8vo. Paris, 1859-64.

Bosse, A.—Traicté des Manières de Graver, &c. Paris, 1645.

Bryan—A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers. 2 vols. 8vo. 1865.

Duplessis, Geo.—Histoire de la Gravure. 4to. 1861.

——— Les Merveilles de la Gravure. 8vo. 1869.

Hamerton, P. G.—Etching and Etchers. 8vo. 1876.

Heinecken, C. H. von—Idée Générale d'une collection d'Estampes. 8vo. 1771.

Meyer, Dr. Julius—Allgemeines Künstler-Lexikon. 1872.

Nagler, Dr. G. K.—Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. 22 Bde. 1835-52.

——— Die Monogrammisten, &c. 8vo. 4 vols. 1858-71.

Ottley, W. Young—An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving upon Copper and Wood. 2 vols. 4to. 1816.

Parthey, Gustav—Wenzel Hollar Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche. 8vo. 1853.

——— Nachträge und Verbesserungen zum Verzeichnisse der Hollar'schen Kupferstiche. 8vo. 1858.

Passavant, J. D.—Le Peintre-Graveur. T. 6. 8vo. 1860-64.

Piot, Eugene—Catalogue raisonné des Estampes gravées à l'eauforte par Claude Gellé.

Print Collector, The—An Introduction to the knowledge necessary for forming a Collection of Ancient Prints. Small 4to. 1848.

Robert-Dumesnil, A. P. F.—Le Peintre-Graveur Français. T. 8. 8vo. 1835-50.

Sotheby, S.—Principia Typographica. 3 vols. Folio. 1858.

Strutt, Joseph—A Biographical Dictionary of Engravers. 2 vols. 4to. 1785.

Thausing, Moriz—Dürer, Geschichte seiner Kunst, &c. 8vo. 1876.

Weber, Hermann—Catalogue des Estampes anciennes. 8vo. 1852.

Willshire, W. H.—An Introduction to the Study of Ancient Prints. Vol. II. 8vo. 1877.

Wilson, Thos.—A Descriptive Catalogue of the Prints of Rembrandt. 8vo. 1836.

Zani, Abbate P.—Materiali per servire, &c. 8vo. 1802.

The complete bibliography of the subject is represented by fully five hundred works.

DISCUSSION.

The CHAIRMAN, Sir Rutherford Alcock, K.C.B., said the paper had been most interesting and suggestive, and all who loved art in any shape or form must have been delighted to hear the masterly way in which the subject had been treated. Mr. Seymour Haden had not gone into any comparisons of individual work, but had simply dealt with the relative merits of the two methods, viewed as art alone. There was no doubt that if the Royal Academy of Art was, as everyone understood, a society created especially to develop and foster art, it should be catholic, large, and cosmopolitan.

Mr. FORTNUM said he had not devoted any special attention to this branch of art, and was not prepared to add anything to what had been said by Mr. Haden. He thoroughly agreed with his views, as an etching was really an artist's direct drawing on the copper-plate, instead of on paper. An etching was thus equivalent to a drawing, which an ordinary engraving was not.

Mr. PFOUNDES said there was a kind of etching on copper coming very largely into use in Japan, of which he had specimens. He regretted he had not brought some with him, in order to submit them to the judgment of so good a critic as Mr. Seymour Haden.

Mr. SEYMOUR HADEN said he had lately become aware, quite accidentally, of the great antiquity of the etching process. He had purchased in Nuremberg a halberd of the fifteenth century, the blade of which was entirely etched back and front, and, as was the case with all great works of art at that period, without any repetition of the design in any part. Every square inch was entirely covered with original work. There had been an idea that etching was a later branch of art than engraving, but there was every reason to believe that it was anterior, and that the armourers used it even earlier than the artist.

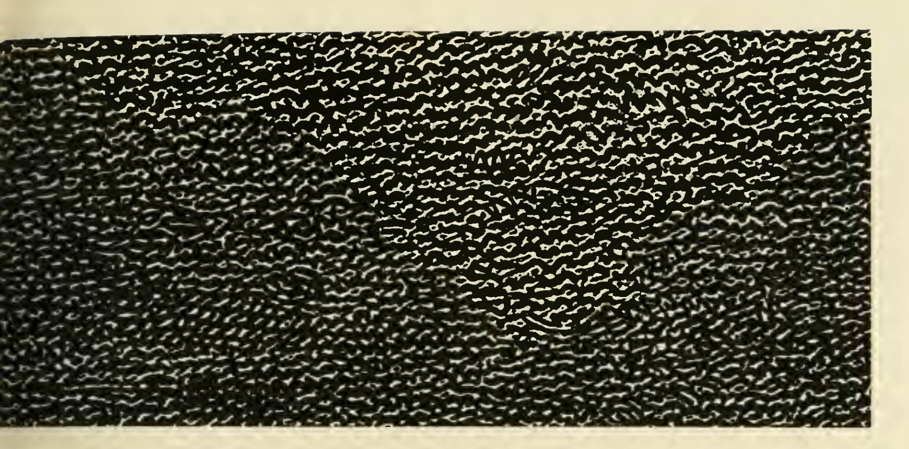
Sir LEWIS PELLY, K.C.B., asked if Hogarth should not be included in the list of painter-engravers.

Mr. Haden said he must certainly be included, but he had been thinking more of the earlier painters when making out the list. At the same time Hogarth was not an etcher. He engraved his pictures in a formal way, and very much on the same principle as an engraver of the present day would do, and, moreover, received considerable assistance in doing so. There was also an absence of spontaneity in them; in fact the modern form of engraving had fairly begun before his time, and he, to a great extent, and for a commercial purpose, adopted it. Turner was also an original engraver or etcher, but his etchings, admirably as they suited their purpose, were little more than the backbone to engravings made by other hands; to give these engravings force, character and quality, he etched them with the strong line that is seen in the *Liber Studiorum*. His etchings, in fact, were not done by Turner with a view to an ultimate end as works of art, complete in themselves, but merely to strengthen the work of the mezzotint engraver.

The Chairman regretted there was no one present who felt inclined to take the other side of the question. With reference to events which had recently been happening in another part of the world, he had made the remark that in fighting there were two dangers, one, that of not beating your enemy sufficiently, and the other of beating him out of existence altogether, so that there was no one left to make a treaty with. This was somewhat the case with Chili and Peru, and he was afraid Mr. Haden's paper had had the same sort of effect. It was so conclusive that there was no possibility of making any fight against it. That being the case, he had only the pleasant duty of proposing a hearty vote of thanks to Mr. Haden for his excellent paper.

The vote of thanks was carried unanimously.

Metchim & Son, 20, Parliament Street, S.W., and 32, Clement's Lane, E.C.



ENGRAVER'S FOREGROUND.

Fig. 1. Page 9. Enlarged Two Diameters.

ETCHER'S FOREGROUND.

Fig. 2. Page 9. Enlarged Two Diameters.



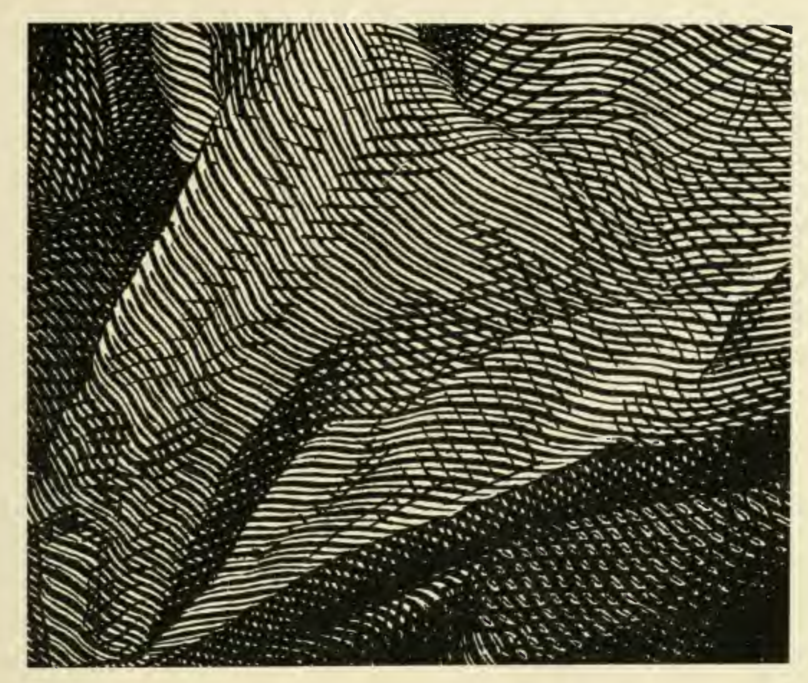
ENGRAVER'S FLESH.

Fig. 3. Page 10. Enlarged Two Diameters.



ETCHER'S FLESH.

Fig. 4. Page 10. Enlarged Two Diameters.



ENGRAVER'S DRAPERY.

Fig. 5. Page 10. Enlarged Two Diameters.

PAINTER-ENGRAVER'S DRAPERY.

Fig. 6. Page 10. Enlarged Two Diameters.



ENGRAVER'S STEMS, FOLIAGE AND SKY.

Fig. 7. Page 11. Enlarged Two Diameters.

ETCHER'S STEMS.

Fig. 8. Page 11. Enlarged Two Diameters.

AN ADDRESS

TO THE STUDENTS OF

THE WINCHESTER SCHOOL OF ART,

DECEMBER 4, 1888,

BY

FRANCIS SEYMOUR HADEN, ESQ.,

President of the Royal Society of Painter-Etchers, &c.

WINCHESTER : MESSRS. JACOB AND JOHNSON.

Price Sixpence.

AN ADDRESS

TO THE STUDENTS OF

THE WINCHESTER SCHOOL OF ART,

DECEMBER 4, 1888,

BY

FRANCIS SEYMOUR HADEN, ESQ.,

President of the Royal Society of Painter-Etchers, &c.

WINCHESTER: MESSRS. JACOB AND JOHNSON.

Price Sixpence.

NOTE.

No disrespect is intended to the profession of Art in what is said at page 5 of this Address. What is there advanced amounts to no more than a regret that a foundation of something like a liberal education is not as much insisted on in the case of the professional Artist and future Academician as is insisted on in that of the more regularly constituted professions. Some knowledge of History, of the Natural and Applied Sciences, and of the "Belles Lettres," would seem to be as necessary to the painter as to educated people in general, and in the case of the Royal Academician, whose position and functions are in some sort administrative, perhaps peculiarly so.

[*Reprinted from the* HAMPSHIRE CHRONICLE].

STUDENTS OF THE WINCHESTER SCHOOL OF ART,— Thinking over what I might most usefully say to you this evening, and looking at a School of this kind as a mixed body pursuing a common object, indeed, but probably with different aims, it occurred to me to ask Mr. Furley, the Honorary Secretary of the School, to give me such an insight into its composition as would let me know how many of you were contemplating the practice of art as a profession, how many of you were thinking of carrying the art knowledge you have acquired here into other professions or other industries, and how many of you were engaged in the cultivation of art for its own sake as amateurs, my idea being to offer you such reflections on your studies in these various phases of their application as the opportunities of a long life and a keen interest in the subject enabled me to make. As to this Mr. Furley writes as follows:—

About 50 or 55 per cent. of the students of the School are amateurs merely. This class includes nearly all the lady students, who take lessons in drawing with a view of cultivating their taste for its own object only. Then about 45 per cent. mainly young men, learn drawing as being of use to them in their trade. We have a considerable number of these in such employments as builders' clerks and apprentices, architects' clerks, joiners and painters' apprentices, and also young people employed in clockmakers and jewellers' shops. One public spirited citizen, Mr. Pointer, yearly pays the fees of a large number of this class in whom he discerns a taste for drawing, and sends them to the School. Many of these stay many years with us, and do well. The third class you ask about, *i e.*, the professional artist class, is hardly represented at all. We have one or two students, male and female, who are teachers by profession, who attend the School in order to add drawing to their other qualifications as teachers, but they never exceed 5 per cent. Finally we have now and again one student who goes on from us to South Kensington or elsewhere, and takes to art as his life's work, but there is none in the School at present whom I could certainly say would do so. The total numbers of the School are 180.

Now, I will say at once that though somewhat unprepared for the small reference made in this note to the professional element, I yet received the information which it conveys with considerable satisfaction, because, in my opinion it describes exactly what a provincial school of this kind, disseminating an interest in art in a

general sort of way throughout the country, ought to be doing. That the Lover of Art for Art's Sake should, with the Art Craftsman, be found to compose the whole *personnel* of the school I look upon as a fact which speaks well for Winchester, and for the means taken there to make it a fact: and, if I may be permitted to say so, that it testifies equally to the liberality and practical good sense of the respected citizen whose name Mr. Furley discloses in his letter as to the kind of teaching carried out in the School. The fact, I think, deserves a respectful acknowledgment in this place. What I understand Mr. Pointer to say is something like this:—"I pay these fees because I think that the habit of drawing enlarges and promotes the habit of observation, and, in so doing, opens the eyes and sharpens the wits; because it enables the craftsman not only to see and correct defects in his work, but to embellish it; because, in educating his eye and hand, it makes him a better workman; and, finally, because in engaging his leisure in an elevating pursuit, it probably helps to make him a better man."

AN UGLY AGE.

Moreover, I am not at all sure that of the three grades which I am here assuming make up the republic of art —the professional artist, the art workman, and the amateur—it is not this middle class which, in the long run, will be found to have most influence on the general spread of art feeling. When George III. assented, in 1768, to the formation in this country of a Royal Academy of Arts, he did so, he said (to use his own words), because he "regarded the cultivation of the Arts of Design as a matter of national concern," and it is noticeable that this phrase occurs no less than five times in the Instrument of Association which he granted on the occasion. The Royal Academy, in shutting its doors on all the arts of design but painting, sculpture, and architecture, has forgotten this now, but there is no doubt that the good king, who in matters of art was much in advance of those about him, in what he then said and did, had in his mind to promote the national spread of an art feeling in all its various forms throughout the country. The age, though the age of Reynolds and of Gainsborough, of "The Rake's Progress" and The "Mariage à la Mode," was essentially an ugly age. The houses were ugly, the furniture was ugly, the streets were ugly and laid out anyhow; even historical monuments like the Tower of London were shut out from view by hideous warehouses built up in front of them; the evidence of design, in fact, was nowhere. Hence the establishment of those "Schools of Design" which preceded the foundation of South Kensington, and

the great change for the better in all that concerned the application of Art to common purposes which followed the foundation of South Kensington itself.

ART POWER OF THE INDUSTRIAL CLASS.

And it is chiefly by this spread of the art feeling among the industrial classes—by its penetration into the multifarious channels occupied by those classes—and by its application to the every day wants of the people, that this change, in every way so remarkable, has been brought about. Therefore, I say to you, my friends of this middle class, that, in a modest way, and I dare say in a way that you have as yet not thought of, you have it in you to become a power in art, and in proportion as you do think of it, and think of it intelligently, a considerable power; that you have, even now, a distinct status, and, as time goes on, that you will have a recognized status. And as to this status, I hold that in every intelligent application of the faculties which providence has endowed you with—nay in the doing of any good work at all—there is a dignity of which, without pretension, you ought to be fully conscious; that you ought to know,—to be sure,—that what you lay your hand to is neither haphazard, nor perfunctory,nor capricious, but directed to a definite end, and that in proportion as that end is a useful one your claim to good citizenship rests. The South Kensington system, of which this School is a part, has, I repeat, done much to open out for you this useful and legitimate career. I am, therefore, not one of those who decry this system. The Royal Academy is said to diapprove it, but that it has supplied, and, with some drawbacks, worthily supplied, a serious shortcoming in this latter institution is certain

THE ACADEMIC SYSTEM.

And these reflections lead me quite naturally, and not at all invidiously, to say something more of that academic system which is now so entirely in the ascendant, but which seems to me to represent but very inadequately indeed what is called the profession of art. I say, advisedly, what is called the "profession of art,' because as at present constituted it can scarcely be said to be a profession at all. A profession, as commonly understood, and of which the learned professions of divinity, law, and physic offer the highest accepted types, supposes a system the efficiency of which is insured and maintained by studies which are compulsory, by examinations which are tests, by degrees of competency conferred, and by licence to practice within the limits of

those degrees. Every one admitted to such a profession may, therefore, reasonably profess to be himself in possession of the amount of knowledge and skill certified to him by his degree. Such a profession is also called a liberal profession, not so much on account of the letters which it cultivates, as because the very nature of the studies which it prescribes conduces to liberality of thought and soundness of view, and to the consequent discouragement of all forms of narrow mindedness. As a matter of fact the so-called profession of art, as represented by the Royal Academy, provides no such guarantees, and is hedged in by no such safeguards. It exacts no proof of an acquaintance even with the rudiments of a liberal education, institutes no tests, confers no degrees, gives no licence to practice, and affords no protection against malpractice. Accordingly, it is competent to any one, even to an illiterate person, to say of himself "I am an artist," and, if he happen to have sold a picture, "I am a professional artist," and, having acquired his rank thus easily, to say of every one else "You are an amateur." Hence the anomalous privileges, too, which such a profession dispenses, and the disqualifications which it imposes; hence the singular circumstance that while the painter in oil is a Royal Academician the painter in water colour is not, and that while the un original engraver is admitted to its highest honours, the original engraver (the painter etcher) is driven out to found an academy of his own. Hence also the *reductio ad absurdum*, that if Turner had done nothing but paint in water colour, and Rembrandt nothing but etch, neither would have been a member of such an academy.

THE AMATEUR.

And now we come to the amateur—the οἱ πολλοί, the plebs, the pariah of this system. He is, I admit, a difficult subject to deal with, and all the more difficult that the class to which he belongs is numerous, that his aspirations are good, and that, besides being generally an educated, he is often even a cultivated person. It will be observed that I speak of him as *him*. I am careful to do so. I could not—in fact I dare not, having something to say of him which is not wholly complimentary—do otherwise. He will see, however, as I get on and am able to say handsomer things of him, that I shall find an opportunity of slipping his fellow student of the other sex into his place, and so of avoiding the charge of an unpardonable impoliteness. Now what the professional artist says of the amateur is this:—He says that, as a rule, he is indifferent to, perhaps unconscious of, the higher and

severer qualifications attaching to art study; that he is slipshod in his practice: and that he is satisfied with results that are only satisfactory to the uninitiated. Well, to be honest, though harshly formulated I think this charge is true. On the other hand, I do not see why the professional artist, whom it does not affect in the least, need go out of his way to prefer it. The amateur may surely plead the entire independence of his position. "Since art," he may say, "is not, and is not to be, the business of my life, is it not too much to expect that I should subordinate to the thoroughness you require all its other pleasures and duties; because circumstances do not permit me to do this am I to be debarred a pursuit which I delight in, and to forego altogether the advantages which a school of this kind offers me?" "Because, 'Art is long and life'—that is *my* life—the life which *I* have before me till I shall be married, (here you see the *beau sexe* slipping in), will be 'short,'—and because a great part of that life will be spent in writing letters and playing upon the piano in preparation for that event, do you really mean to say that I am not to be allowed to draw at all?" Well, no; what I would say—and that only with the greatest diffidence and respect—would be this: that possibly—(and you see how careful I am to put even this hypothetically), that possibly by writing fewer of these letters, and practising fewer of these "pieces," you might give the balance of the few hours a day thus saved to the practice of art; or, better still—as it is not in mortals to excel in everything—to give up altogether those pursuits for which perhaps, after all you may not be so well fitted in favour of one for which you may have a stronger natural aptitude, and which should have, therefore, a greater claim on your time and attention? It is the greater concentration of your accomplishments then that I would recommend; and, even perhaps such a difference in your reading as that instead of the last new novel you should possess yourselves of such books, say, as Jean Paul Richter's *Life of Lionardo da Vinci*, or Tausing's *Life of Durer*; because in such a life as Lionardo's you would see the whole force of a great intellect brought to bear on even the smallest points relating to his art, and in that of Durer such a child-like simplicity of practice as would put an end at once and for ever to those startling effects and dashing results which are made to do duty for honest work, and which, justly or not, you are commonly credited with being fond of. Not that there is any occasion—at least I think there is none—for that kind of vexatious discipline which is implied in the manual practice of an arbitrary line or curve without other interest attaching to it (a mode of study founded apparently

upon the pothooks and hangers of the copy books). Rather would I recommend the avoidance of such a method of study, or indeed of any method of study in which the *mind* had no share.

HOW HIS WORK MAY BE IMPROVED.

And now, having thus passed in rapid review the three groups which represent our present art system, and found, as I think you will find, that the staying power will be with the middle of these classes, I cannot, perhaps, better employ the time still at my disposal than in considering whether—without any unreasonable sacrifice of his time and material interests, and also without any interference with the scheme of instruction pursued here—it is not possible so to improve the work of the amateur as to lift it altogether out of the unflattering category to which it has been consigned by the professional artist. This I am under the impression may be done by asking him—the amateur—to reconsider with me certain fundamental principles which I dare say he is acquainted with already, but which he may find admit of a practical application which possibly may not yet have occurred to him, and which in point of fact is not commonly accorded to those principles. I want first to ask him to reconsider well what *good drawing* is and what it is not. Then the part played in art work by the *line*, or as it is commonly called the outline, and then, since there is no such thing as a line in nature, to see how far and under what circumstance he may legitimately do without it. Finally, I want to remind him of certain things in regard to *perspective*, which, according to my experience, are generally lost sight of even by the professional artist.

WHAT GOOD DRAWING IS AND WHAT IT IS NOT.

First, then, as to good drawing. Good drawing, you may be told, is a correct expression of form by a line or a series of lines exactly laid down. I do not think it is. I think that good drawing is the correct representation of any object or series of objects as they *appear* in nature; that it is the art of conveying on the flat an impression of what the eye sees in space; that it is an aggregation of values, a bringing into juxtaposition and harmony and relation and balance of every one of the surfaces which compose a picture in relief. But planes and surfaces are not lines, and cannot be expressed by lines except in the conventional sense. The cube which is before us, the book which is upon the table, and the table itself, present us with certain surfaces which are in opposition, or in apposition, or at various angles one with another; but there is no line, or any-

thing like a line, between any two of these surfaces. The cube asserts itself by the physical properties which belong to a cube, not by a line which divides it from the table, or the table from it, or it from surrounding objects. He, therefore, whose eye is sensible of the properties which belong to material bodies, and of the relative value they bear to each other, and whose hand can express them —it matters not how, or how rapidly—can draw them. He who ails to convey them in their apparent reality, however legitimate and consecrated by usage his mode of procedure, cannot draw them. If having made an exact outline of their forms, the *ensemble* of his work fail to convey this idea of their reality, he will not have drawn them. The imaginary lines which compose the *contour* of the human hand may be laid down by him with the utmost precision, but if they fail, as they are likely to do, to convey the idea of the hand in its attributes as an active member of the body, he will not have succeeded in drawing it. Whereas, a great master or a great genius, who, by a process thrown off by his brain—he knows not how—holds it out to you, plants the thumb firmly on the table with a pressure that may be felt, and gives it the exact relation which it should bear to the body of which it is a member has drawn it. Nor have the means he has employed, or the rate at at which he has accomplished his aim, anything to do with the question, unless, indeed, we may infer (which is reasonable) that he who is able to attain his end rapidly is, *tant soit peu*, a more able draughtsman than he who arrives at it slowly.

ART EXPRESSION.

But as there is no such thing as a line in nature, and as the line is, in consequence, the acme of conventionalism, it follows that there is nothing which binds us to its imperative use, or which forbids the use of any other mode of expression which we may find to be more convenient for the occasion. And again it is precisely because the best art is conventional--that is to say suggestive rather than imitative—that we may properly use this freedom. With the relatively coarse materials at his disposal—his canvases, his hog-tools, and his battery of opaque pigments—the painter does not seek to reproduce the morning mist and the noon-day haze; he seeks to suggest it. The sculptor does not make his statue of marble because marble is like human flesh; but because, while it permits perfection of form, marble suggests for human flesh a purity which it is the graceful province of art to claim for it. If he painted the eyes and eyebrows to make his statue "like nature" he would descend at once from the regions of art into the abysses of realism, and instead

of exalting humanity, degrade it. It matters little, therefore, what implements or methods he may choose wherewith to express his thoughts, provided they be such as lend themselves to the suggestive power which he may feel himself to possess, and as enable him to speak with that power to others. If he be by temperament a colourist he will choose colour; if his ideal be form, marble; if a poet, words; if an etcher, the concentrativeness of the point. You are to understand, therefore, that art is undoubtedly to a great extent a conventional expression. Imitative, or, as it has come to be called realistic art—that is to say, an art which undertakes to reproduce objects as nearly as may be in their verisimilitude—is, as compared to the fine art, which depends mainly on suggestion, no art at all. If it were, the artificial flower-maker would be the greatest of artists, and waxen fruit, coloured *more naturæ*, the highest form of art. To say of any form of practice, therefore, that it is "merely suggestive," as I have often heard said of everything but the line, is not to depreciate that practice, but to acknowledge its power, and to pay it an involuntary compliment of the very highest order.

PERSPECTIVE IN LANDSCAPE AND PORTRAITURE.

There remains to be considered what I said about perspective. The ordinary rules of perspective apply equally to every form of art expression; to landscape, to portraiture, to the sky, and to every thing and every group of things which include differences of plane. That you will say sounds very like a truism. It is a truism. But it is a truism which, *quâ* the practice of the professional artist, has escaped observation. That it applies to the terrestrial surface which composes what is called a landscape every student knows, but, as far as my experience goes, even masters of landscape rarely apply it to the sky, and very few artists indeed, if any, to the figure. You hardly ever see, that is to say, a treatment in the same picture of earth and sky which is in harmony as to its perspective, still less in the building up of the head. Yet, if you stand at such a point between the earth and the sky as that a line projected horizontally from the eye to he point of sight shall be at right angles with the horizon, you will see that not only the landscape lines run into and end at that point, but the sky lines also. I only know three masters of landscape to whom this fact seems to be known, or at all events by whom it has been habitually practised—the elder Van de Velde, Cuyp, and Van der Neer. I have known it myself all the days of my life, and any body who goes about sky gazing as I do

may know it also. In short, now I mention it, I shall expect to hear that everybody knows it, and so perhaps they do, but they don't practise it. According to my observation the average artist having done a fine landscap thinks only (like the photographer who has a set of dummy negatives for the purpose) of fitting to it a fine sky. It never seems to occur to him that a given landscape, properly laid down, with all its lights and shadows, can have but one sky—that sky in fact from which all those lights and shadows are derived—and also that this sky is always in strict perspective. You may see this at all hours of the day, but best towards evening, when the planes which compose the sky (by which of course I mean the cloud landscape—not the open sky) are in the act of assuming the horizontal position. At all events, having once seen it, you will never forget it.

THE PRACTICAL APPLICATION OF THESE PRINCIPLES.

Now how to apply these principles. Suppose we have in view a landscape. How by the aid of such principles are you to set about it in such a way as to make you work better? In the first place you must make up your mind that you cannot combine in your picture all you see, because the qualities which lend beauty to the scene and which you wish to seize, have neither weight nor volume, and, with the light are ever on the move, and soon gone. Either, then, you must seize what is seizable at once or lose it altogether; and for that reason must adopt a *modus operandi*, and employ a material which will enable you to work rapidly. With lines such a feat would be impossible. Charcoal is a better medium, because with it you can lay in almost at once the balance, the breadth, and nearly all that constitutes the *ensemble* of the picture. *When* you have got this, and not till then, you may draw into it the details, and this you may do with the point in such a way that the lines may be seen through the thin layer of semi-transparent charcoal, but it must also be done in such a way—and this is the all-important point—as not to disturb this breadth and balance in the smallest particular. In doing this, again, you will have to sacrifice much. Some important object, perhaps, which you would like to see in light will find itself in dense shadow. Well, you must leave it there, even if it be Winchester Cathedral itself. If you do not, away will go your breadth, your distance, your space, your light, and your air. But you *can* leave it, and that quite well, because in drawing it in afterwards the sharply accentuated lines of the pencil or crayon will, as I have said, be easily seen through the charcoal. And, now

the result of this treatment will be that you will have, in proportion of course, to the intelligence you have imported into the process, in its way and of its kind, a really homogeneous composition. Then the devil will come behind you—the demon of *de*composition I call him, or if you will the demon of a destructive finish, and he, for the sake of some trumpery object on which he has set his wicked affections will do his best to persuade you to break it all up. Then will come your trial. Listen to him and you are lost. Take your drawing home, rather, *just as it is*, and, twenty years afterwards, that drawing, as a well considered passage of nature, will give you more pleasure and more satisfaction than if it contained every object of interest in Hampshire.

BREADTH IN FIGURE DRAWING.

Or, suppose your subject be a portrait. Here at first sight, such principles would seem to be quite inapplicable. "What is here wanted," you may say, "is not the subordination of detail to breadth, but eyes, nose, and mouth." Not at all; the same laws apply here as to landscape. The head and face, and every feature upon the face, have their planes, and are subject to the same laws of perspective. It is here, indeed, still more necessary to observe, and, by well defined breadth of light and shadow, accurately to accentuate those planes. Then you will treat in the same large way the *carriage* of the head and the way it is put upon the shoulders, the *action* of the body in supporting it, and, especially, the *part taken in that action* by the hands and arms; remembering also all the time, that the vanishing side of the head and every feature upon it are smaller than on the near side, and tending towards the point of sight. Not a word, you see, has yet been said of those "eyes, nose, and mouth" about which you were so anxious. Nothing now, however, is easier than to put them in, each in its proper place, and on its proper plane, together with such peculiarities of detail as add to the personality of the work. As in the landscape, however, all this must be done without the least disturbance of the mass which you first created. And the occurrence here of the word *action* reminds me also to say that the really great masters were always satisfied with the simple and natural action which they thus obtained, and which always carries with it dignity, and, paradoxical as it may seem, more force than when it is vulgarly exaggerated. But, chiefly, in all you do, remember this, that, though, for the purpose of setting you *thinking*, I have thus imperfectly explained to you a working method of my own, you are not slavishly to adopt that method, or copy that work; that art is

a process, not of imitation but of ratiocination, or, more correctly, since it is half automatic, of cerebration, and then, when all is said and done, that your work to be worth anything must be your own.

THE ARTISTIC SPIRIT.

What then, it is now time to ask, is the amount and kind of previous knowledge and skill which you thus claim for the artist-amateur. It is the same that I have already claimed for the painter-etcher, and the sum of all I have been talking about. It is the artistic spirit without which all the study in the world is useless. It is the cultivation of that spirit. It is the knowledge that is acquired by a life of devotion to what is true and beautiful—by the daily and hourly habit of weighing what we see in nature, and the thinking of how it should be represented in art. The habit, in a word, of constant observation, and the experience that springs from that habit. The skill that grows out of these habits is the skill required by the artist *whatever his place in the field of art.* It is the skill of the analyst and of the synthesist—the skill to combine and the skill to separate—to compound and to simplify—to detach plane from plane—to fuse detail into mass—to subordinate definition to space, light, and air. Finally it is the *acumen* to perceive the near relationship that expression bears to form, and the skill to draw them—not separately, but together.

THE ETCHED WORK

OF

REMBRANDT:

TRUE AND FALSE:

A LECTURE

DELIVERED AT THE LONDON INSTITUTION, JANUARY 25TH; IN THE GALLERY OF THE ROYAL SOCIETY OF PAINTER-ETCHERS, APRIL 5TH; AND IN THE THEATRE OF THE OXFORD UNIVERSITY MUSEUM GALLERIES, OCTOBER 31ST, 1895.

BY

SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN, F.R.C.S., P.R.E., &c.

London:

MACMILLAN & Co.

1895.

Metchim & Son, London.

EXPLANATORY.

The following pages—with the addition, possibly, of a dozen lines rendered necessary by certain somewhat misleading statements in portions both of the home and continental Press—include the substance of a Lecture delivered on the 5th April, 1895, at the request of a number of critical friends and well-wishers who desired to have—together with some account of the Author's Rembrandt experiences and of the conclusions to which they had led him—an explanation of those statements. That explanation, however, he has considered will best be found in the Appendix to the English edition of his Monograph on the subject, which English edition he thinks it possible these writers have never seen. It may, therefore, now be had of the publishers in French as well as in English.

To make his present statement the clearer he has divided his Lecture into four heads, or chapters; one in which he describes the circumstances which led him, as early as in 1847-48, to doubt the genuine character of many of the Etchings commonly attributed to Rembrandt, as well as the means taken by him as a member of the Committee of the Burlington Fine Arts Club to render that doubt an accepted fact; another in which, by the aid of the screen, he seeks to demonstrate this fact; a third in which, by exposing the barbarous character and base origin of the Bartschian classification, he tries to disarm the opposition of those who still uphold it; and a fourth in which, by the valuable co-operation of the Authorities of the British Museum, he hopes to bring about its complete revision.

Meanwhile, the Lecture rests for its general foundation on the following facts:—(1) On repeated but informal representations made by the Author to the Committee of the Burlington Fine Arts Club immediately after the first Rembrandt Exhibition in the order of Bartsch, as to the necessity for a second Exhibition in the order of date of production; (2) On a formal application to the Commitiee by letter,

signed by the Author and the late Mr. Fisher, dated December 12th, 1876, to the same effect; (3) On a sketch in detail of the nature, objects and arrangement in chronological order, which the Author proposed to use as an introduction and guide to such Exhibition, submitted to the Committee in the early part of 1877; (4) On the acceptance of such "Introduction" by the Committee, and on their printing it for the use of the Club on the 1st of May of the same year; (5) On a reprint, in 1879, of that "Introduction" as a Monograph, with an Appendix; (6) And, finally, on a translation of that Monograph into French, in which the translator made the serious mistake, (unperceived at the time by the Author,) of omitting the notes of interrogation which, (in every case but one,) he had attached to the expression of his views in the English Edition; thereby committing him, in the eyes of the Continental reader, to statements which, however well founded, were not intended to be definitive.

" Woodcote," Alresford, Hants,
April 5th, 1895.

REMBRANDT:
TRUE AND FALSE.

IT would, perhaps, be difficult, if not impossible, to find in the whole range of what may not improperly be called unacademical art—of art, that is to say, which is innate in the individual and in no way dependent on academical tradition—a more interesting figure than Rembrandt: a personality more clearly defined: an artist more worthy of that almost analytical study which Ruskin in his best day devoted to Turner. For all that—from the day of his death in 1669, till about the middle of the present century—little or nothing has been heard or known of Rembrandt. Beyond the fact that after a brief spell of popularity he fell entirely out of favour, that his art became a bye-word, and that towards the close of his life, and when, in the very plenitude of his powers, he was unable to get six florins for a portrait which we are now ready to give as many thousands of pounds for, he seems to have been clean forgotten. Within the last forty or fifty years, however, a flood of light has been let into his story: some little, perhaps, as to his Etchings, by the Monograph I hold in my hand;* more, as to his Paintings, by a remarkable book which has just appeared by M. Emile Michel;† and more than all, as to his Domestic life and Professional career, by the discoveries of MM. Koloff, Elsevier, Immerzeel, Scheltema, de Vries, Vosmaer, Bredius, de Roever‡, and

* THE ETCHED WORK OF REMBRANDT. A MONOGRAPH. *Written as an Introduction to a Chronological Exhibition of Rembrandt's Etchings—being the first of its kind—held at the Burlington Fine Arts Club, May, 1877, for the purpose of introducing and substantiating new views as to the unauthentic character of certain of those Etchings.* London, Macmillan, 1879.

L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT. Paris, 1880—8, Rue Favart.

† REMBRANDT: Sa vie son œúvre et son lèms. Paris, 1893.

‡ Oud-Hollnud.

others—of which, indeed, M. Michel's book is an able and interesting *resumé*.

My own share in this revival of interest in the inner life of Rembrandt is soon told. Fifty years ago—in 1845-46-47 and 48—there existed in Bunhill Row, in the old Quaker quarter of London, a second-hand print shop kept by a man of the name of Love. That shop was in one respect unique. Not only was not a single modern print to be found in it, but, as to condition and impression, not a print of any kind that was worth five shillings; and, on the other hand, not a print which was not either a real or a reputed example of Old Master Engraving. That shop, at the impressionable and impecunious age of five-and-twenty, was to me an irresistible attraction, so that, after the day's work at the West End, I would ride or drive down to it, and having, by permission of its proprietor, possessed myself of one of its many crazy portfolios, would carry it home with me and sit up half the night with it. I doubt if anyone indisposed, or unable by temperament, to see the difference between two etched lines can have the least idea of the engrossing charm to me of those early *Noctes Ambrosianæ*: of the keenness with which I devoured and sought to penetrate the precise value and intention of every such line: and to follow it out till the whole *ordonnance* of the plate was revealed to me. I tell you this story, however, not because it is in itself worth telling, but because it is necessary I should convey to you the fact that as each of these portfolios contained the work of some particular master—Durer it might be, or Lucas van Leyden, or some other—and as each print of that master, whoever he might be, was usually signed and dated, my first care, even in that early day, was to get them into the order of their *dates* and so to study them. Looked at in this way—in the order of their *production* that is to say—I found largely conduced to the interest of that study, and, in the case of Rembrandt especially, to a fuller knowledge and under-

standing of his methods than was otherwise attainable. But it did more than that. The act of getting them together at all—the bringing of one print into actual contact with another of the same date—would, every now and then, even suggest a doubt as to whether both could be by the same hand—whether, though the design was unmistakably that of the master, the workmanship was equally so. As to this—and this is the second fact of importance I desire to impress upon you—I gradually came to the conclusion that it was *not*, and, after a time, that in the case of no small number of the so-called etchings by Rembrandt, the work of hands other than his was distinctly visible. This conviction, in fact, it was, which, frequently and openly expressed and insisted upon, ultimately brought about—at my instance indeed—that second exhibition of the works of Rembrandt, according to their date of production, in the Gallery of the Burlington Fine Arts Club which has since become matter of art history. By this exhibition, for the first time all who ran might read. It led also to the publication of the Monograph referred to, and this, again, being printed in French as well as in English, made the question raised by it a European one. More than this, it not only proved to the satisfaction of expert opinion that the views I had been so long endeavouring to establish were well founded—that is to say, that if A was by Rembrandt B could not be—but it showed at a glance differences in the *genuine* work of the master at different periods of his career and at different stages of his practice, which even led us to infer not a few details, till then unsuspected, of his domestic history.* It also disclosed to us the interesting fact that, dividing the thirty years of his etching career into three parts or decades, his plates during the first of these decades were for the most part etched—

* One of the most interesting of these details was the fact that, immediately after the death of his wife Saskia, and for several years afterwards, his etched work consisted chiefly of Landscape, and that in such quantity as to infer the probability of his having left Amsterdam.

"bitten-in," that is, by a mordant; in the second, that, after having been so bitten-in, their effect was enhanced by the addition of what is called "drypoint;" and in the third, that, discarding altogether the colder chemical process, the artist had generally depended on the more painter-like employment of drypoint alone. I do not see how, but for the actual *suspension* (which was what I especially bargained for with the Club Committee) of the prints in the order of their date, these and other facts of equal interest, but which do not fall within the scope of this lecture, could possibly have been brought home to us. I repeat, therefore, that among the many occasions of a like kind in which the Club has done so much to awaken an interest in phases of art but little explored, this exhibition and the results obtained by it stand out in a relief of which its Committee may well be proud.

I begin, therefore, by showing you examples of the three methods referred to, premising, however, that though I speak of them as *three methods*, these three methods are, strictly speaking, no more than the outcome of *two ordinary processes specially applied*—Etching and Drypoint. A few words will suffice to describe the difference between the two.

The Etching process.—Thus, if I take, say, a plate of copper, and—having protected it back and front with varnish—draw upon it with a steel point such a line as, while it divides the varnish will lay bare the metal underneath, and then submit the portion of metal so laid bare to the action of any chemical agent having a stronger affinity for it than the oxygen of the air, so as to corrode and bite into it a groove which will hold the printer's ink and yield under the press an impression on paper, I shall have done, in principle, all that is necessary to the production of an "etching."

The Drypoint process.—If again, instead of a varnished, I take a bare copper plate, and, with the same point, delve into its substance by main force a line which, in the act of making it, throws out a portion of the metal equal to its own

depth—in the same way, that is, as the plough throws earth out of the furrow—I shall have done two things: I shall not only have produced a line which, filled with ink, will print, but have raised a metallic fringe on its outer edge which, by entangling still more of the ink, will also print; the effect of the two being to bring about the mixed result which is known as "drypoint."

Screen.) For examples of the first of these methods—Etching only—see Bartsch, 208, 223, 210, 233, 42; of the second—Etching heightened with Drypoint—B. 209, 227, 103, 270, 272, 67, 74, 212; and of the third—Drypoint alone—B. 40, 266, 222, 284, 76, 78.

I have chosen these examples because they show plainly the only methods of work that, so far as I know, Rembrandt ever employed. The statement that he was full of mysterious contrivances, and that his success as an etcher owed much to these, is, of course, without foundation.* All the great painter-engravers, in common with all great artists, worked simply and with the simplest tools. It is only the mechanical engraver and copyist who depends for what he calls his "quality" on a multiplicity of instrumental aids which, in fact, do the work for him—the object of the whole of them really being to make that work as easy to an assistant as to the engraver himself, and its inevitable effect to reduce that which was once an art to the level of a *métier.*

II.

So much for what may be called the first chapter in the history of the Club Exhibition. We now enter upon the second, which differs from the first in this—that whereas from the first we learnt something which we did not know

* See Appendix to Monograph, p. 47.

before, from the second we derive nothing but a confirmation of that which we did know, and a knowledge of which, as I have said, we had obtained elsewhere—the knowledge, that is to say, that not a few of the so-called, and, till then, universally accepted etchings of Rembrandt, were not the work of his hand.

Let me, however, before I throw evidence on the screen of this at first contested but now admitted fact, advert for a moment to the mystery which, to a great extent, has obscured the etching career of Rembrandt, and which still leaves unexplained and open to discussion many of the details of that career. What, in the first place, it may be asked—and I have asked the question before*—prompted so great a painter, at that time full of commissions and who had just removed from Leyden to Amsterdam the better to deal with them, to give to etching so much of his time and attention? What was his object in taking in the Breedstraat a house† so much too large for his painting, and in fitting it up with those "cubicles" of which we read, and as to the purpose of which so much discussion has been expended? What, at the time of that removal, were his relations with two men, Livens and Van Vliet, neither of whom stood to him in the relation of master and pupil, but both of whom were engravers, and whose engraved work we discern, or think we discern, in so many of the etchings done, during the earlier period of his career, in Rembrandt's studio? For my own part—and I say this with the greatest regret, for we are entering on a chapter in the history of the great master which all would gladly skip—I can see no reason whatever to accept the view which M. Michel, relying

* Monograph, p. 12.

† It matters not which house. Monograph, p.

apparently on a statement to that effect by Mr. Middleton, would apparently have us do, that the pupils we read of as flocking at that time to Rembrandt's studio were to a great extent a myth, or to doubt the clear contemporary evidence of Sandrart and Houbraken to the effect that these arrangements were for their special use and for the formation of a school. A school of what? Of painting? No; because painting requires space—space greater, that is, than those narrow "cellules" would afford. What, then, was their object: what the nature of the instruction which their occupants were to receive: and to what account were those instructions to be turned? What part, in a word, were these pupils destined to take in the considerable expansion of engraving which afterwards became so striking a feature of Rembrandt's studio? I confess I am unable to do otherwise than see in these arrangements a definite plan in which this expansion was contemplated from the first; that the school was a part of that plan; that Livens and Van Vliet were concerned in it, and that the whole project was more or less in the nature of a financial venture. And why not, some will say? The art of that day was, we know, largely carried on by extraneous aid. Rubens, who was not an etcher, had set the example of this; Vandyke, who was, had followed that example, and seen, apparently without a pang, in the prospect of commercial gain, his own inimitable etchings ruined by the so-called "finish" of hireling hands; and why was Rembrandt, in a commercial country where this form of advantage was, perhaps, better understood and appreciated than in any other, and who was, besides, in possession of a gift pre-eminently calculated to profit by it, not to do so? Why is he to be called to account for what, in fact, had already become a recognised practice, and in the exercise of which "we have his spirit if we do not see his hand"? On the other hand, surely it is permissible to *regret* an innovation which was obviously the beginning of

the end of a great original art, and doubly regrettable that such an art was receiving its death blow at the hands and in the studio of its greatest exponent! I yield to no one in a readiness to see that, in all this, Rembrandt was probably but the figurehead of a project which had its origin and received its impulse at baser hands, and that the signature "*Rembrandt, inventor, et fecit cum privelegio,*" to plates which he never touched, and the suppression on the same plates of all mention of their real executants, was at most but a legal fiction which, after all, was not as bad as the so-called "proofs" which we are invited to buy, and are weak enough every day to buy, at the invitation of the Printsellers' Association.

Meanwhile, for convenience of demonstration, I make out six distinct groups of what I have called these commercial plates, all of them belonging to the first ten years of Rembrandt's career, and the questionable features of which will readily declare themselves when I come to throw them on the screen, but which, notwithstanding, are still catalogued as genuine by Bartsch and all his followers, and, on their authority alone, still allowed a place in every Rembrandt collection, public as well as private, in Europe.

1. The first of these groups consists chiefly of Early Heads, as well as of a number of Beggars, which will be seen on comparing them with genuine plates to be by inferior hands.

2. The second, of a series of small plates evidently after pictures or compositions by Rembrandt, and all of them engraved apparently by the same hand, which however, is not the hand of Rembrandt.

3. The third, of a certain number of ambitious and, as to size, important plates, executed at about the same time and already described in the "Monograph" (pp. 24 to 29), which, till the Club exhibition, enjoyed a world-wide

reputation and commanded a large price, but which now, by common consent, are regarded not only as copies, but as copies in the correction of which Rembrandt had taken little or no appreciable part.

4. The fourth, of plates portions only of which are by Rembrandt, and the rest by assistants.

5. The fifth, of a certain number of later plates which, though by Rembrandt, are adaptations of, or founded on the designs of others.

6. The sixth, of plates—many of them landscapes—attributed without the least apparent warrant to Rembrandt, but which still figure as his in all collections arranged according to Bartsch's catalogue.

(Screen.) GROUP 1.

Compare, (as true Rembrandts of this group,) Bartsch 354, date *1628;* B. 24, *1630;* B. 16, *1631;* B. 2; B. 23, *1634;* B. 18, *1634;* B. 131; B. 140; B. 129, *1635;* B. 133, *1639;* with the following, approximately of the same date, which are untrue, B. 355; 352; 375; B. 8, 25, 143, 252; B. 15, *1631;* B. 3; B. 293; B. 360; B. 154 (and its, so called, first state); B. 135, *1631;* B. 166; B. 167, *1631*, (which is by Livens); B. 171, *1631;* B. 175 (with its, so called, first state*).

(Screen.) GROUP 2.

Compare, (as true Rembrandts of this group,) B. 129, *1635;* B. 99, *1639;* B. 109, *1639;* with B. 38, signed *Rembrandt van Ryn f. 1633;* B. 68, *1634;* B. 100, *1634;* B. 71, *1634;* B. 37, *1638.*

Examine, also, in connection with this group, B. 90, signed "*Rembrandt inventor et fecit, 1633.*"

* It has not been thought necessary to set out in type the full titles of these prints; any one not present at the Lecture desiring to identify and study them, can, in fact, only do so by a direct reference to Bartsch's numbers.

(Screen.) GROUP 3.

Compare, (as true,) B. 81, "*Rembrandt f., 1633,*" together with a portion of the same, to show the work of the master in detail; with B. 81, (as false,) "*Rembrandt cum pryvl., 1633,*" together with a portion of the same, to show the work of the copyist. Also, B. 77, "*Rembrandt f. cum privele., 1636,*" (as untrue,) and a portion of the same to prove it.

Also, (in connection with this group, but anterior to it, as to date of execution, and as a plate obviously after a design by Rembrandt, though not by his hand, (?) examine B. 73, "*Rt. van Ryn f.*"

I find, after careful consideration, that I have nothing to unsay of that which has already been said of these prints in the Monograph, pp. 25 *to* 29. *I consider, that is to say,* The Good Samaritan, *though designed by Rembrandt, to be by the same hand as we see in the several plates which compose Group* 2; *that* The Raising of Lazarus, *though equally after a design by Rembrandt, is, in no part of it, his etched work; that* Mariette *was not the first, as has been stated, to throw doubt on the authenticity of* The Descent from the Cross, *or to throw doubt upon it at all; and, generally, that the "traditional" gossip of the Print-Room relied upon by its author has no better foundation than the famous* Josi-Carpenter Story, *which it was doubtless invented to support.**

(Screen.) GROUP 4.

As examples of this group see B. 44, *1634*, B. 281, *1639*; and B. 192, for copyist work, and also parts of the same left blank for additional work by Rembrandt; the explanation of these plates apparently being that Rembrandt, unable to tolerate any longer the vulgarities of Van Vliet and the copyists, determined in future to do the more important parts of them himself.

* Monograph, Appendix, p. 48.

Screen.) GROUP 5.

Compare B. 286, "*Rembrandt geretuc. 1635 ;*" B. 287 "*Rembrandt geretuckerdt ;*" and B. 288, "*Rembrandt geretuck. 1635,*" with plates of similar subjects by Livens, the word 'geretuckerdt' being clearly an acknowledgment by Rembrandt of his obligation to the originals of these etchings by Livens.

B. 56, without name or date, is, also, a like appropriation by Rembrandt of a plate by Hercules Seghers.

This plate as left by Seghers (who had just died) had originally little to recommend it, the foliage being mechanical, the biting clumsy, and the figures an exaggeration even of those in Count Goudt's drawing, from which Seghers had copied it. These defects Rembrandt sought to remedy, firstly, by the substitution of a group more in keeping, as to size, with the composition; and, secondly, by covering the whole bitten work of the distance with drypoint, which both mellowed and harmonised it, and greatly added to its effect (Rov. atlas, B. 56), rendering it in fact a beautiful plate. This drypoint, however, owing to the rugged foundation on which it rested, soon wore off, so that no fine proofs are now known of it. Properly speaking, also, there are no 'States' of this plate, the changes made in it after it came into the hands of Rembrandt being mere press-side additions, made apparently as each consecutive proof was taken.

B. 104, without name or date (dite "dans le gout de Durer").

It is a complete mistake to suppose that there is anything in this plate, (one of the finest of Rembrandt's works,) to remind us of Durer, the subject being wholly Italian, with the introduction of the Saint and the lion in place of a Venus which occupied the foreground of a drawing by Titian. This drawing, the probable existence of which I used to prophesy, actually turned up at Dr. Wellesley's sale, and was, I think, but am not sure, bought by the late Mr. Locker-Lampson.

B. 60, "*Rembrandt f. 1654.*"—(The figures by Rembrandt, but the background probably after Titian or Campagnola.)

B. 63, *1654*.—Observe that the principal figure, that of the Virgin, is wholly after Mantegna.

B. 107, *1657*.—Are other instances of partial adaptation from Italian masters.

(Screen.) GROUP 6.

B. 31, 32, 59, 93, 95, 106, 108, 119, 127, 132, 135, 145, 146, 149, 295, 329, 331, 339, 350, 357, 360, and others, many of them landscapes, are so obviously false that it is needless to specify them.

III.

And now as to the cause of all this—of all these errors of attribution and of the mystery which, till the Club Exhibition came to dispel it, pervaded the whole story of Rembrandt's etching career—Who is responsible for it? How did it come about? I have never heard this part of the subject discussed, or any solution offered of it, or, indeed, any suggestion made that it was capable of solution. Yet, in my opinion, that solution is not far to seek.

We have only to remember that the earliest cataloguers of Rembrandt's etchings were not artists but print-sellers—tradesmen, that is, who simply arranged their wares in such a way as would best enable them to find them when wanted—portraits here, landscapes there, Scripture-pieces next, and so on, just as the haberdasher has one drawer for ribbons, another for gloves, and another for stay-laces. Then, that the systematic writers who followed them, having no prevision of the questions here raised, and *being themselves not necessarily either artists, etchers, or experts*, simply adopted their methods. And, finally, that the custodians and guardians of public collections—recognising possibly a certain responsibility for the maintenance of things as they found them, and whose freedom of action, in common

with all who hold official position, we know to be more or less circumscribed—hesitated to disturb an order which routine had sanctioned and usage made easy. None, however, know better than these gentlemen that, though in an æsthetic and educational sense, the classification of Bartsch is barbarous and misleading, yet that over three-parts of the Continent that classification is religiously upheld, and, in Germany especially, that any question of its fallibility would be looked upon as little less than an impiety and any attempt to supplant it as a form of temerity requiring prompt suppression. No one, I believe, in fact, is more alive to the incongruity of this position than the present erudite Keeper of the Prints in the British Museum (who, so to speak, has succeeded to it), or more ready, on cause shown, to abandon it. Meanwhile, the arrangement of Rembrandt's Etchings—if arrangement it can be called—in every museum in Europe, our own included, is this:—First, among the fine early heads of the master himself, come, mixed up with them and in inextricable confusion, the unspeakable vulgarities of Van Vliet, or, it may be, the childish crudities of some boy pupil, and next to these again, advanced portraits of Rembrandt's latest and greatest time—the circumstance of their being portraits being the sole warrant for such an arrangement. What, I would respectfully ask, can possibly be learnt by a disorder so complete—a dislocation of ideas so ingeniously contrived? Imagine, as a *reductio ad absurdum*, a catalogue of the animal kingdom framed on such a plan—heads here, tails there, and the body of the animal we are seeking to identify in another department! Seriously, to this simple cause, and to no other, belongs, in my belief, not alone the mystery and confusion attending the whole story of Rembrandt as an etcher, but—the critical and discriminating faculty being effectually put to sleep by it—the failure on the part of the cataloguer to recognise those differences of style and handling which determine the question of attribution.

To put the value of this belief, however, to the test. The first of these tradesmen-cataloguers was Gersaint, a Paris print-seller of the early third of the last century. Now Gersaint had bought of Houbraken, and Houbraken had bought of the executors of the Burgomaster Six, a collection—*the* collection—of Rembrandt's etchings, which, we are especially told, Six had himself acquired, print by print, "*à mesure qu'elle était áchevée*," at the very hands of Rembrandt. Notice, please, the quotation, "*à mesure qu'elle était áchevée*," because it exactly expresses the order for which I am pleading, and which, in my judgment, all such collections ought to have. Here, then, was a collection absolutely without parallel: as to impression, doubtless perfect: as to number, presumably complete: and as to *provenance*, altogether reliable. Now let us see what happened to it. That Gersaint rearranged it, shop fashion, we know, because his book shows it. That he died before he could print his book, we know, because Helle and Glomy, also print-sellers, in 1751 bought his MSS., and in printing it "added 41 pieces to it;" that Pierre Yver also, who in 1756 came after Helle and Glomy, "added many more," and finally, that, in the hands of Bartsch, these additions had become so numerous as to raise a Collection which originally might possibly have amounted to 200 plates to no less a total than 376! On what ground, I would again respectfully ask, were these successive additions made, and, being made, what is there to invest them with the authority which the countrymen of Bartsch claim for them, and which has, in fact, been held to justify their adoption—or rather, the adoption of the system which permits them—by every Rembrandt cataloguer from Gersaint downwards? By Claussin, that is to say, and by Daulby, in 1828; by Wilson, in 1836; by Charles Blanc, in 1853; by Middleton, in 1878; by Dutuit, in 1881; by Rovinski, in 1890; and by v. Seidlitz, in 1894 and 1895—this latter, even while admitting its barbarity, never-

theless insisting on its maintenance as the only workable system—the only system, that is, which the catalogue-maker, (according to him) is *competent* to deal with. To this admission I shall have to revert in the next edition of the Monograph. For the moment, by way of comment on a *dictum* in every way so damaging to the Bartschian pretension, I need only ask this simple question:—How is it, if the classification of Bartsch is the only workable one that no two of his followers have been able to agree even as to the proper sequence of the items which compose it? How is it, for instance, that Bartsch's No. 1, "*Rembrandt aux cheveux crepus,*" becomes Middleton's 51 and Blanc's 204? That Bartsch's No. 2, "*Rembrandt a trois moustaches,*" becomes Middleton's 106 and Blanc's 206? That Bartsch's No. 40, "*Le triomphe de Mordecai,*" is Middleton's 228 and Bartsch's 12? That Bartsch's 90, "*Le bon Samaritan,*" is Middleton's 185, Blanc's 41, Claussin's 94, Wilson's 95? etc.—in a word, that no two of these catalogues agree as to the prints they refer to. Surely there must be something radically wrong in a system which permits, and even requires to make it intelligible, such inconsistencies as these—a system with so little self-cohesion as thus to break down and crumble to pieces in every fresh hand that touches it! As to the arbitrary additions, again, with which it has been sought to strengthen it, but which have only still further weakened and discredited it, I find, as I expected, on going back to those made by Helle and Glomy, that only two, or at most three of them—though doubtless serviceable in their time as baits to the collector—are traceable even to the studio, much less to the hand, of Rembrandt.*

And this brings me, again, to a part of the subject which I would rather, but cannot, avoid. Of course I knew, when making up my mind to tell this story, that the disturbance

* These additions being marked by an asterisk are readily distinguishable.

it entailed would necessarily cause friction, and that, in the nature of things, there would be those who would not like it; that the collector who had given large sums for treasures which were treasures no longer, would dislike it; that the dealer, whose privilege it had been to dispense those treasures, would dislike it; that the manufacturer of imaginary "states," and the critic who had gone out of his way to extol them, would dislike it; that the systematic writer, whose province it invaded and whose conclusions it had anticipated, would dislike, and do his best to attenuate its importance; and, generally, that till the reconstruction it advocated had been fully accomplished, its unfortunate author would have anything but what the Americans call a good time of it. All this, I say, I had anticipated, and was prepared for. But what I was not prepared for was the declaration of so practical a writer as M. Rovinski—a writer, by the way, who has done good service by his spirited and costly concordance—that "*the artist was well-known to be the very worst judge of such things*," and "that the arbitrary retrenchments he advocated should only be allowed on the production of *documentary* evidence of a nature to show, not only that Rembrandt had not done the spurious plates, but to *prove who had*" —as if a forged cheque was not documentary evidence of its own forgery, and a man found murdered by the roadside not a murdered man till you had found his murderer! And, again, that "what was good enough for Rembrandt ought to be good enough for us," and, "whether done by him or not, the mere fact of a plate having been done in his studio, (and, therefore, imbued with his spirit,) should exempt it from criticism." Really, one would almost suppose from such arguments as these that their authors had altogether lost sight of the relative art value of an original engraving and a copy: had forgotten that, from the year 1400 to 1650 or thereabouts—from the time, that is, of Mantegna to that of Rubens and Vandyke, during which the greatest paintings that the

world has seen were executed—the painter was his own engraver, and that the copyist engraver, as we now know him, had no existence: and further, that it is owing to our present keen recognition of the value of this fact that we are now the possessors of autographic engraved work such as the world never saw before, and will never see again unless the Royal Society of Painter-Etchers, whose object it is to restore it and make the engraver of the future an artist instead of a mechanic, should happily succeed in doing so. The tabular list which I have constructed, and now throw on the screen will at least serve to remind such writers of the importance in an æsthetic point of view of preserving in all its integrity an accurate and faithful record of these old Painter-Engravers—of the countries that produced them, the schools they formed, and the branches of art they practised. To take no account of them, to pretend that an etching *after* Rembrandt is as good as an etching *by* Rembrandt, is to set at nought our jealous care that no factitious examples of such work shall find its way into our cabinets, and practically to reduce the art value of such treasures to that of so much waste paper! I do not say that a certain allowance should not be made for the undoubted fact that these sophisticated plates were so far tolerated by Rembrandt as to have been issued with his sanction; I only say that the fact is a regrettable fact, and, because it is a fact, that we are not to be called upon to shut our eyes to it as some of my objectors would have us do. Nor have I ever said that, in our re-arrangement of his work, these spurious Rembrandts should be altogether ignored and no place assigned to them. On the contrary, what I have said is that, in any such re-arrangement, a recognised place *should* be assigned to them, but that such place should be *strictly defined.*

Turning, however, not without a certain sense of amused relief from objections such as these, and assuming for a moment the ungrateful *rôle* of objector myself, I must, I

fear, while admiring the great literary ability of M. Michel's recent voluminous contribution to Rembrandt literature, take serious exception both to the opinions it expresses and the advice it tenders. M. Michel, for instance, while condemning as trivial, fantastic and ill-drawn, more than one of Rembrandt's most important plates,* must forgive me if I demur to his recommendation that the future catalogue of Rembrandt's etchings should be entrusted to yet another eminent connoisseur. I, on the other hand, with the no small advantage of considerable practical experience, have declared that *none but an expert who has passed an apprenticeship at the press-side can safely undertake such a task*, and have instanced in proof of this the disjointed efforts of the cataloguers from Gersaint downwards. Here, then, a new departure of some kind would seem to be absolutely necessary, and, this being so, I would propose that, whenever the time comes for such new departure, the work should be undertaken, not by any single individual, however eminent, but by a commission of experts who, taking the chronological arrangement as the foundation of their labours, should represent the practical, as well as that other side of the question which, in the hands of the mere *littérateur*, has so signally failed.

IV.

Finally, Gentlemen, it only remains to me to repeat, and put on record before some piratical skirmisher snaps it up and prints it as his own, what I believe, and for many years have believed, to be the only remedy for all this confusion—that remedy being neither more nor less than a simple repetition on a complete scale of the necessarily incomplete and insufficient exhibition of the Burlington

* See his criticisms on "The Triumph of Mordecai," "The Burial of our Lord," and "Christ Preaching."

Fine Arts Club. This complete exhibition, indeed, you will be glad to hear, for the credit of English expertism, Professor Colvin has undertaken to carry out in the great chamber now attached to the Print Room of the British Museum, a room in which it will be easy to hang in the actual juxtaposition of the true with the false—a juxtaposition which I repeat is necessary to the success of the undertaking—the whole etched work of Rembrandt. Who will not come to see and profit by such an exhibition—to read and be convinced by a great story thus graphically told! If none of those, alas, whom we met with in the early stages of this lecture and whose information—it may be whose confessions—would have done so much to confirm or correct our conclusions. If not that one of the brothers Houbraken who could have told us all we wanted to know of the number and order of that unique Collection which Gersaint was the first to tamper with and Helle and Glomy to adulterate. If not the colourless and respectable Adam Bartsch, who, thinking no evil, accepted, added to, and perpetuated those adulterations, and in thus perpetuating them did more to sully the fame of Rembrandt than the veriest Van Vliet that ever found his way into his studio. If, I say, we can have none of these, we can and certainly shall have from every print-room and painter-engraver's studio in Europe, the Immerzeels', the Scheltemas', the de Vries', the Vosmaers', the Bredius', the de Rœvers', the Rovinski's,* the Lippmann's, the Duplessis', the Bode's, the Sträters', the von Seidlitz', and many a one besides, who, I doubt not, each in his way and with equal sincerity (though the way has not, in my humble opinion, been the right way) is as anxious as myself to get at the truth. And who knows but that M. Michel himself may put in an appearance, if only to tell us how it is that in his

* Since this was written, M. Rovinski has, unhappily, died.

otherwise comprehensive account of Rembrandt and his work he has been persuaded to relegate all mention of so important a feature of it as the discovery of these commercial plates to the cold shade of an Appendix!

Nor, in the pursuit of truth, is it possible to do less, in bringing this lecture to a close, than wonder at those who have thought they have seen in that pursuit a disposition to undermine the fame of Rembrandt; at those who have failed to perceive that, in seeking to draw the line between the work of the master and of the man, this disposition has been all the other way. Is it not rather they, who, by shutting their eyes to facts, and refusing to a great human personality all share of human weakness, have been doing their best to denaturalize and belittle it, and, as a biographical study of the greatest interest and importance, to divest it of half its value? I have nothing to reproach myself with on this score. If we are to write history let us, at least, write it truly and not—as the unwholesome fashion is—as we wish it to be. Do we exalt our hero, increase our knowledge of him, understand his art the better, love him the more and make others love him the more, by thus seeking to mould him to our own proportions?—for that is what such writing means. Surely not. Let us at least have Rembrandt as he was: see him in all the phases of his chequered career: be equally in touch with him in his successes, his failures, and even in his shortcomings, assured that all will go—as in some occult, unfathomable way, we know all did go—to the wealth of his palette, the spontaneity of his point, and in a word, to make him the Man he was.

L'ŒUVRE GRAVÉ

DE

REMBRANDT:

AUTHENTIQUE ET APOCRYPHE.

CONFÉRENCE

FAITE À LA LONDON INSTITUTION LE 25 JANVIER;
À LA GALERIE DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DES PEINTRES-GRAVEURS LE 5 AVRIL;
ET AU THÉATRE DES GALERIES DU MUSÉE UNIVERSITAIRE
D'OXFORD LE 31 OCTOBRE, 1895.]

PAR

SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN, P.R.E., *&c.*

Londres:

MESSRS. MACMILLAN & CO.

1896.

NOTE EXPLICATIVE.

Les pages suivantes, avec l'addition d'une douzaine de lignes rendue nécessaire par certaines remarques erronées de la presse tant anglaise que continentale, contiennent en substance la Conférence faite le 5 *avril*, 1895, *à la prière d'un certain nombre de critiques amis et bienveillants qui ont désiré avoir l'expression de l'opinion de l'auteur sur ces remarques, en même temps que son jugement sur Rembrandt ainsi que les conclusions auxquelles il est arrivé. L'auteur considère que cette explication a été donnée complètement dans l'Appendice de l'édition anglaise de sa Monographie sur Rembrandt, qui a sans doute échappé à la connaissance de ces écrivains. On la pourra trouver dès à présent chez les éditeurs en français comme en anglais.*

Pour rendre son sujet bien clair il a divisé sa Conférence en quatre parties ou chapitres. 1° *Il rappelle les circonstances qui l'ont amené dès* 1847-48 *à douter du caractère authentique de plusieurs des eaux-fortes généralement attribuées à Rembrandt, ainsi que les moyens par lesquels, comme membre du Comité du Burlington Fine Arts Club, il parvint à transformer ce doute en certitude.* 2° *Il explique comment le fait peut être prouvé au moyen de projections.* 3° *En exposant le caractère empirique et la basse origine de la classification de Bartsch, il s'efforce de désarmer l'opposition de ceux qui la soutiennent encore.* 4° *Il espère en amener la complète révision avec la précieuse coopération des autorités du Musée Britannique.*

Les principaux faits sur lesquels s'appuie la Conférence sont les suivants : 1° *Les représentations répétées mais de nature toute privée faites par l'auteur au comité du Burlington Fine Arts Club aussitôt*

après la première Exposition des eaux-fortes de Rembrandt selon l'ordre de Bartsch, afin d'obtenir d'eux une deuxième Exposition en suivant l'ordre de la date de production; 2° *Une demande formelle faite par lettre au comité, signée de l'auteur et de feu Mr. Fisher, en date du* 12 *déc.* 1876, *dans le même but;* 3° *La soumission au comité au commencement de* 1877 *d'un tableau détaillant la nature, les objets et l'arrangement par ordre chronologique, qui aurait servi d'introduction et de guide à cette Exposition;* 4° *L'approbation donnée par le comité à cette Introduction qu'il fit imprimer à l'usage du Club le premier mai de la même année;* 5° *La réimpression en* 1879 *de cette Introduction comme Monographie avec un Appendice rendue nécessaire par suite de l'appropriation en bloc de son travail par le Rév. C. H. Middleton;* 6° *Enfin une traduction de cette Monographie en français, où le traducteur fit la faute sérieuse (échappée alors à l'attention de l'auteur) d'omettre les points d'interrogation qui, dans tous les cas sauf un seul, accompagnaient l'expression de ses idées dans l'édition anglaise; rendant ainsi l'auteur responsable aux yeux du lecteur continental de certaines opinions qui, bien que fondées, n'étaient pas définitives.*

Woodcote Manor, Alresford, Hants.
5 *avril*, 1895.

REMBRANDT:

AUTHENTIQUE ET APOCRYPHE.

IL serait peut-être difficile, sinon impossible, de trouver dans toute l'étendue de ce que l'on peut appeler à juste titre l'art non académique, c'est-à-dire l'art spontané et ne dépendant d'aucune tradition académique, une figure plus intéressante que celle de Rembrandt; une personnalité mieux définie; un artiste plus digne de cette étude presque analytique que fit, à sa meilleure époque, Ruskin de Turner. Et pourtant, depuis sa mort en 1669 jusque vers le milieu de notre siècle, c'est à peine si on sut autre chose de Rembrandt si ce n'est qu'après un court moment de popularité il tomba dans une complète défaveur; que son art devint un objet de dédain, et que vers la fin de sa vie, dans la plénitude de son génie, il ne pouvait obtenir six florins d'un portrait pour lequel nous donnerions volontiers aujourd'hui autant de milliers de livres sterling. Il semblait être oublié quand il y a quarante ou cinquante ans des flots de lumière furent jetés sur son histoire; la Monographie* que j'ai à la main en peut revendiquer une certaine part en ce qui concerne ses eaux-fortes; une part plus considérable, en ce qui concerne sa peinture, est due à un livre remarquable de M. Emile Michel† qui vient de paraître; sa

---

* L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT. MONOGRAPHIE.
Ecrite comme Introduction à une Exposition par ordre chronologique des eaux-fortes de Rembrandt, la première ainsi tenue, au Burlington Fine Arts Club, en mai 1877, *dans le but d'annoncer et de corroborer certaines idées nouvelles sur le caractère peu authentique de plusieurs de ces eaux-fortes, par Francis Seymour Haden.* London, Macmillan, 1879. Paris, 1880—8 Rue Favart.

† REMBRANDT : SA VIE, SON ŒUVRE, ET SON TEMPS. Paris, 1893.

vie privée et sa carrière d'artiste ont surtout été mises au jour par les découvertes de MM. Koloff, Elsevier, Immerseel, Scheltema, de Vries, Vosmaer, Bredius, de Roever,* et d'autres auteurs dont à la vérité le livre de M. Michel est un résumé compétent et intéressant.

La part que j'ai prise à ce réveil d'intérêt pour la vie privée de Rembrandt sera bientôt dite. Il y a cinquante ans, en 1845–6–7 et 8, se trouvait à Bunhill Row, dans le vieux quartier quaker de Londres, un magasin de revendeur de vieilles estampes tenu par un certain Love. Ce magasin était unique dans son genre : non-seulement il aurait été impossible d'y trouver une seule estampe moderne, mais pas une non plus qui par son état ou par la qualité de l'impression valût plus de cinq shellings ; et cependant pas une qui ne pût passer pour une gravure authentique ou attribuable à un grand maître. A l'âge de vingt-cinq ans, où la bourse est légère mais l'enthousiasme ardent, ce magasin avait pour moi un irrésistible attrait ; je m'y rendais souvent à cheval ou en voiture après une journée de travail dans le West End, et m'emparant avec la permission du propriétaire de l'un de ses nombreux portefeuilles poudreux, je l'emportais chez moi et restais à y fouiller une partie de la nuit. Je doute que celui qui, faute de dispositions ou de tempérament, ne sait pas faire la distinction entre deux traits de burin, puisse comprendre le charme délicieux qu'avaient pour moi ces jeunes nuits ambrosiennes ; et l'avidité avec laquelle je recherchais la valeur précise et l'intention de chacun des traits, jusqu'à ce que toute l'ordonnance de la planche me fût révélée. Si je rappelle ce fait, ce n'est pas que cela en vaille la peine, mais parce qu'il est essentiel de vous dire que, chacun de ces portefeuilles contenant l'œuvre d'un certain maître, soit Dürer, soit Lucas van Leyden, ou quelque autre, et comme les estampes de chacun de ces maîtres étaient le

* Oud-Holland.

plus souvent signées et datées, mon premier soin, même à cette époque lointaine, était de les arranger par ordre de date avant de les étudier. A les contempler ainsi, selon l'ordre de leur production, je m'aperçus combien était accru l'intérêt de cette étude ; et, en ce qui concerne Rembrandt, j'arrivai ainsi, mieux que par tout autre moyen, à connaître et à comprendre sa méthode. Ce n'est pas tout. En rapprochant pour les comparer deux estampes de même date, il m'arrivait parfois de douter qu'elles fussent de la même main ; la composition était évidemment du maître, mais l'exécution offrait parfois des doutes. Sur ce point, et c'est le second fait important que je désire vous rappeler, j'en vins graduellement à la conclusion que l'exécution était parfois différente, et avec le temps je vis clairement que pour une foule de gravures attribuées à Rembrandt il fallait reconnaître qu'elles étaient d'autres mains. C'est à vrai dire cette conviction, fréquemment et franchement exprimée et maintenue, qui finit par amener, sur mes propres instances, cette seconde exposition par ordre de date des œuvres de Rembrandt à la Galerie du Burlington Fine Arts Club et qui est devenue partie de l'histoire de l'art. Cette exposition éclaira la première tout bon entendeur. Elle amena la publication de la Monographie déjà mentionnée, dont l'impression en français aussi bien qu'en anglais, éveilla l'intérêt sur cette question dans toute l'Europe. Et non-seulement elle convainquit les experts que les idées que je m'efforçais depuis si longtemps d'établir étaient bien fondées ; c'est-à-dire que si A était de Rembrandt, B ne pouvait pas en être ; mais encore elle fit sauter aux yeux des différences dans le travail authentique du maître à différentes époques de sa carrière et aux différentes phases de sa méthode, d'où nous pûmes déduire plus d'un détail de sa vie privée.* Cette exposition

* Un des plus intéressants de ces détails est qu'après la mort de sa femme Saskia, et pendant plusieurs années il grava des paysages en telle quantité qu'il faut en conclure qu'il avait quitté Amsterdam.

nous révéla aussi le fait intéressant qu'en partageant les trente années de sa carrière de graveur en trois décades, on voit que dans la première la plupart de ses planches étaient gravées à l'eau-forte, à l'aide d'un mordant ; dans la seconde, que l'effet en était rehaussé par un travail à la pointe sèche ; et dans la troisième que l'artiste, mettant de côté le procédé chimique plus froid, s'en tint à l'emploi de la pointe sèche plus voisine de la peinture. Si je n'avais pas obtenu un nouveau classement des gravures selon l'ordre de leur date, ce qui faisait le fond de ma requête au comité du club, ces faits et d'autres d'un égal intérêt, mais sans rapport avec le sujet de cette conférence, n'auraient pu devenir évidents pour nous. Je répète donc que parmi tant d'occasions semblables où le Club a si bien réussi à éveiller l'intérêt pour des questions d'art imparfaitement débrouillées, cette exposition et ses résultats se distinguent avec une netteté dont le comité peut être fier à juste titre.

Je commencerai donc par vous donner quelques détails sur les trois méthodes auxquelles j'ai fait allusion. Vous remarquerez que si je dis trois méthodes, ces méthodes, à parler strictement, dérivent de l'application spéciale des deux procédés ordinaires de la gravure : l'eau-forte et la pointe sèche. Quelques mots suffiront pour expliquer ce qui les distingue.

Procédé à l'eau-forte.—Je prends une planche de cuivre. Après en avoir enduit les deux côtés de vernis, j'y dessine avec une pointe d'acier un trait qui, rayant le vernis, découvre le métal ; je soumets ce métal découvert à l'action d'un agent chimique quelconque ayant pour le métal une affinité plus grande que l'oxygène de l'air, de manière à le corroder et à y creuser un sillon qui retiendra l'encre de l'imprimeur et qui, soumis à la presse, rendra une impression sur papier ; c'est là en principe tout le procédé de la gravure à l'eau-forte.

Procédé à la pointe sèche.—Si, au lieu d'opérer sur une

planche enduite, j'opère immédiatement sur le métal nu, et qu'avec la même pointe j'incise dans la planche une ligne qui rejette une quantité de métal égale à sa profondeur, comme le fait un sillon tracé par la charrue, j'aurai fait deux choses : non-seulement j'ai obtenu une ligne qui, remplie d'encre, imprimera ; mais, en outre, j'ai fait lever sur son bord extérieur une frange métallique qui, retenant plus d'encre encore, imprimera aussi ; ces deux effets, produiront le résultat mixte, appelé pointe sèche.

(*Projections.*)

Comme exemples de la première de ces méthodes, c'est-à-dire la gravure à l'eau-forte, voyez Bartsch 208, 210, 42 ; et comme exemples de la seconde, la gravure rehaussée par la pointe sèche, B. 227, 103, 270, 67, 74, 212 ; de la troisième, la pointe sèche seule, B. 222, 284, 76, 78. Si j'ai choisi ces exemples c'est qu'ils montrent clairement, à ce que je sache, les seules méthodes employées par Rembrandt. On lui a attribué, sans fondement aucun, toutes sortes de procédés mystérieux auxquels ses gravures devaient leur succès.* Les grands peintres-graveurs, de même que tous les grands artistes, ont travaillé simplement et avec les outils les plus simples. Ce sont seuls les graveurs et les copistes vulgaires qui font dépendre ce qu'ils appellent leur 'qualité' de l'aide d'une foule de moyens mécaniques qui, à vrai dire, travaillent pour eux et dont l'unique but est de rendre le travail aussi facile à un manœuvre qu'au graveur lui-même. L'effet inévitable est de réduire au rang de métier ce qui est un art.

II.

Voilà le premier chapitre de l'historique de cette exposition. Passons au second, qui s'en distingue en ceci : le

* Voyez l'Appendice de la Monographie.

premier, nous a appris ce que nous ignorions ; le second, confirme notre découverte que plus d'une estampe jusqu'alors généralement attribuée à Rembrandt n'était nullement de lui.

Avant de projeter sur l'écran des preuves de ce fait aujourd'hui incontesté, permettez-moi quelques remarques sur le mystère qui voila la plus grande partie de la carrière de Rembrandt comme graveur et qui laisse encore inexpliqués et sujets à la discussion une foule de détails de cette carrière. Et d'abord, demandera-t-on, et cette demande m'a déjà été faite,* qu'est-ce qui a induit un si grand peintre, chargé à cette époque de tant de commandes, et qui venait de quitter Leyde pour s'établir à Amsterdam afin d'y mieux répondre, à consacrer à l'eau-forte une si grosse part de son temps et de son attention ? Pourquoi prit-il une maison dans le Breedstraet, pourquoi y fit-il installer ces petites chambres qui ont donné lieu à tant de discussions ? Quelles étaient, à l'époque de ce déménagement, ses rapports avec deux hommes, Livens et Van Vliet, qui n'étaient ni l'un ni l'autre ses élèves, mais qui tous deux étaient des graveurs dont la main se trahit plus ou moins évidemment dans tant d'estampes produites chez Rembrandt au commencement de sa carrière ? Pour moi, je l'avoue à grand regret, car nous entamons un chapitre de l'histoire du grand maître que nous aurions à cœur de sauter, je ne saurais accepter en aucune façon l'explication qu'en donne M. Michel qui, s'appuyant apparemment sur les données de Mr. Middleton, voudrait nous faire accroire que les nombreux élèves dont regorgeait alors l'atelier de Rembrandt n'étaient en majeure partie qu'un mythe, et nous faire mettre en doute le clair témoignage contemporain de Sandrart et de Houbraken : ceux-ci affirment que ces arrangements avaient été faits à leur intention et en vue de la formation d'une école. Une école

* Monographie, p. 12.

de quoi ? De peinture ? Non ; la peinture demande de la place, plus de place que n'en offraient ces étroites cellules. Quel était donc leur objet ? Quel était le genre d'instruction qu'on y recevait ? Quel parti devait-on tirer de cette instruction ? Quelle part, en un mot, devaient prendre ces élèves à cet extraordinaire développement de la gravure qui devint plus tard un trait si caractéristique de l'atelier de Rembrandt ? J'avoue ne pouvoir faire autrement que de voir dans ces arrangements un plan préconçu qui dès l'abord visait ce développement ; que l'école faisait partie de ce plan ; que Livens et Van Vliet y étaient intéressés, et que tout le projet avait plus ou moins le caractère d'une affaire commerciale. Et pourquoi pas, diront les uns ? L'art d'alors dépendait en grande mesure de collaborations, nous le savons. Rubens, qui n'était pas graveur à l'eau-forte, en avait donné l'exemple ; Vandyke qui l'était, l'avait suivi et avait vu abîmer, sans angoisse apparente, grâce à l'espoir du lucre, ses eaux-fortes inimitables, 'achevées' par des mains mercenaires. Pourquoi Rembrandt ne devait-il pas en faire autant dans un pays de commerçants où cette forme de profit était peut-être mieux comprise et mieux appréciée que partout ailleurs, lui qui pouvait faire valoir ainsi un talent tout particulier ? Pourquoi lui reprocher ce qui était alors d'un usage général, ce qui en somme nous a transmis son esprit, si nous n'avons pas sa main même ? D'autre part, il est assurément permis de regretter une innovation qui devait marquer la fin d'un grand art original ; et il est doublement à regretter qu'un tel art reçût le coup mortel de la main même et dans l'atelier de son plus grand maître ! Je vois aussi clairement que qui que ce soit que Rembrandt n'était probablement que le prête-nom de personnages moins nobles qui avaient conçu et mis en train l'affaire, et que la signature '*Rembrandt, inventor, et fecit cum privilegio,*' apposée à des planches auxquelles il ne toucha jamais, et la suppression sur ces mêmes planches du nom de leurs véritables auteurs

étaient tout au plus une fiction légale qui était en somme moins blâmable que les prétendues épreuves qu'on nous offre et que nous avons la faiblesse d'acheter journellement sur l'invitation des Vendeurs d'Estampes Associés (Printsellers' Association).

Pour rendre la démonstration plus commode, je distingue six groupes de ce que j'ai appelé planches commerciales ; toutes appartiennent aux dix premières années de la carrière de Rembrandt. Bien que leur caractère discutable se manifeste dès que je les projette sur l'écran, elles sont inscrites comme authentiques aux catalogues de Bartsch et de ses successeurs, et sur cette seule autorité elles trouvent encore place dans toutes les collections publiques et privées de Rembrandts en Europe.

1. Le premier de ces groupes comprend la plupart des têtes dites de sa première manière et un certain nombre de mendiants qu'on reconnaîtra être de mains inhabiles en les comparant avec des planches authentiques.

2. Le second consiste en une série de petites planches faites évidemment d'après des tableaux ou des compositions de Rembrandt, toutes apparemment gravées par la même main qui, cependant, n'est pas celle de Rembrandt.

3. Le troisième groupe contient un certain nombre de planches ambitieuses et de grandeur remarquable exécutées vers la même époque et déjà décrites dans la Monographie (pp. 24 à 29) ; jusqu'à l'exposition du club elles avaient joui d'une réputation universelle et obtenaient des prix élevés ; aujourd'hui on les considère, de commun accord, non-seulement comme des copies, mais même comme des copies à la correction desquelles Rembrandt n'a eu qu'une part faible ou peu appréciable.

4. Planches dont certaines parties seulement sont de Rembrandt et le reste de ses aides.

5. Planches de date postérieure qui, tout en étant de Rembrandt, sont des arrangements de dessins d'autres artistes et ne sont pas de son inspiration.

6. Planches, la plupart des paysages, attribuées à Rembrandt sans la moindre raison, mais qui figurent encore comme de lui dans toutes les collections dressées d'après le catalogue de Bartsch.

(*Projections.*) GROUPE 1.

Comparez comme exemples de vrais Rembrandts, Bartsch 354, date *1628;* B. 24, *1630;* B. 16, *1631;* B. 2; B. 23, *1634;* B. 18, *1634;* B. 131; B. 140; B. 129, *1635;* B. 133, *1639;* avec les planches suivantes qui ont a peu près la même date et qui selon moi sont fausses, B. 355; B. 8; 252; B. 15, *1631;* B. 3; B. 293; B. 360; B. 154 (et ce qu'on appelle son 'premier état'); B. 135, *1631;* B. 166; B. 167, *1631* (qui est de Livens); B. 171, *1631;* B. 175 (avec son soi-disant 'premier état').*

(*Projections.*) GROUPE 2.

Comparez (comme vrais Rembrandts de ce groupe), Bartsch 129, *1635;* B. 99, *1639;* B. 109, *1639;* avec B. 38, signé *Rembrandt van Ryn f. 1633;* B. 68, *1634;* B. 100, *1634;* B. 71, *1634;* B. 37, *1638.*

Examinez aussi, à propos de ce groupe, B. 90, signé '*Rembrandt inventor et fecit 1633.*'

(*Projections.*) GROUPE 3.

Comparez la planche (authentique) B. 81, '*Rembrandt f., 1633,*' en même temps qu'une partie de la même estampe qui montre en détail le travail du maître, avec B. 81 (à mon avis apocryphe), '*Rembrandt cum pryvl.*,

* On n'a pas cru nécessaire de donner au long le titre de ces estampes; celui qui, n'ayant pas assisté à la conférence, voudrait les identifier et les étudier, ne peut le faire qu'en consultant les numéros du catalogue de Bartsch.

1633'; en même temps qu'une partie de cette estampe qui trahit la main d'un copiste. Aussi B. 77, '*Rembrandt f. cum privele., 1636*' (apocryphe), avec une partie de la même comme preuve à l'appui.

Examinez aussi B. 73, '*R^{t} van Ryn f.*,' par rapport à ce groupe, mais de date antérieure, et comme planche dessinée d'après Rembrandt et non exécutée par lui (?).

Je trouve, après mûr examen, que je n'ai rien à rétracter de ce que j'ai dit de ces impressions dans la Monographie, pp. 25 à 29. Je considère, à vrai dire, *le Bon Samaritain*, bien que conçu par Rembrandt, comme de la même main qu'on reconnaît dans plusieurs planches du Groupe 2. *La Résurrection de Lazare*, faite également d'après un dessin de Rembrandt, n'a pas non plus été gravée par lui. Je maintiens que Mariette ne fut pas le premier, comme on l'a prétendu, à douter de l'authenticité de la *Descente de Croix*, et du reste qu'il n'en a jamais douté; et qu'en somme les 'traditions courantes' de la Salle des Estampes du Musée Britannique sur lesquelles s'appuie l'auteur de cette légende n'ont pas plus de fondement que la fameuse histoire *Josi-Carpenter* qu'on avait pour but de corroborer.*

(*Projections.*) GROUPE 4.

Comme exemples de ce groupe voyez B. 44, *1634*; B. 281, *1639*; et B. 192, pour le travail de copiste, et des parties de la même planche laissées en blanc pour être terminées par Rembrandt; ces planches sembleraient indiquer que Rembrandt, ne pouvant supporter plus longtemps la vulgarité de Van Vliet et des copistes, résolut de faire désormais lui-même les parties les plus importantes.

(*Projections.*) GROUPE 5.

Comparez B. 286, '*Rembrandt geretuc., 1635*;' B. 287, '*Rembrandt geretuckerdt*;' et B. 288, '*Rembrandt geretuck.*,

* Monographie, Appendice, p. 48.

1635,' avec des planches à sujets semblables par Livens, où le mot *geretuckerdt* montre clairement que Rembrandt se reconnaissait redevable ènvers Livens pour les originaux de ces eaux-fortes.

B. 56, sans nom ni date, est une appropriation semblable de la main de Rembrandt d'une planche gravée par *Hercule Seghers.*

Cette planche, telle que l'avait laissée Seghers qui venait de mourir, était à l'origine de peu de mérite ; le feuillage était tout mécanique, le mordant maladroit, les figures plus exagérées même que celles du dessin du Comte Goudt copié par Seghers. Rembrandt songea à remédier à ces défauts ; premièrement, par la substitution d'un groupe plus en proportion pour la grandeur avec la composition ; secondement, en couvrant de pointe sèche tout l'arrière-plan déjà gravé, ce qui la rendit moelleuse et harmonieuse et d'un plus grand effet (*Rov. Atlas, B. 56*), bref, en fit une planche fort belle. Cette pointe sèche, cependant, par suite du dessous rugueux, s'usa bientôt de telle sorte qu'il n'en existe plus de belles épreuves. Il n'y a pas non plus, à proprement parler, *d'états* de cette planche : les changements qui y ont été faits depuis qu'elle tomba dans les mains de Rembrandt n'étant que des additions faites auprès de la presse à mesure, semblerait-il, que les épreuves en sortaient.

B. 104, sans nom ni date, dite '*Dans le goût de Dürer.*'

C'est une erreur absolue de croire qu'il y ait quoi que ce soit qui rappelle Dürer dans cette planche, une des plus belles œuvres de Rembrandt. Le sujet en est tout italien ; le saint et le lion y ont été substitués à une Vénus qui était au premier plan d'un dessin de Titien. Ce dessin, dont je prédisais autrefois l'existence probable, fit son apparition à la vente du Dr. Wellesley et fut, si je ne me trompe, acheté par feu Mr. Locker Lampson.

B. 60, '*Rembrandt f. 1654.*'—(Les figures sont de Rembrandt, mais l'arrière-plan probablement d'après Titien ou Campagnola.)

B. 63, 1654.—Remarquez que la principale figure, *celle de la Vierge*, est entièrement d'après Mantegna.

B. 107, 1657.—Autres d'exemples d'adaptations partielles de maîtres italiens.

(*Projections.*) GROUPE 6.

B. 31, 32, 59, 93, 95, 106, 108, 119, 127, 132, 135, 145, 146, 149, 295, 329, 331, 339, 350, 357, 360, et d'autres, surtout des paysages, sont si évidemment faux, qu'il est inutile d'insister.

III.

Quant à la cause de tout ce désordre, de toutes ces erreurs d'attribution, du mystère qui a voilé toute l'histoire de la carrière de Rembrandt comme graveur, jusqu'au jour où il fut éclairci par l'exposition du Club, à qui en incombe la responsabilité ? Comment cela se fit-il ? Je n'ai jamais entendu discuter cette partie du sujet ; jamais on n'a proposé de solution : on n'a même pas émis l'idée qu'il y en ait une possible. Et cependant, à mon avis, elle est toute trouvée.

Nous n'avons qu'à nous rappeler que ceux qui dressèrent les premiers catalogues des eaux-fortes de Rembrandt étaient des vendeurs d'estampes et non des artistes, des boutiquiers qui arrangeaient leur marchandise de manière à la retrouver plus aisément, ici les portraits, là les paysages, puis les scènes religieuses et ainsi de suite, de même que le mercier a différents tiroirs pour les rubans, les gants ou les lacets. Ceux qui écrivirent ensuite systématiquement sur Rembrandt, ne pouvaient prévoir les questions qui sont ici soulevées ; et n'étant nécessairement ni artistes, ni graveurs, ni experts, ils adoptèrent tout bonnement les méthodes de leurs prédécesseurs. Il faut songer enfin que les conservateurs et gardiens des collections publiques regardaient comme un devoir le maintien du *statu quo ;* leur liberté d'action, comme celle de tous les fonctionnaires publics, était forcément

limitée ; et ils hésitaient à déranger un ordre sanctionné par la routine et facilité par l'usage. Personne, cependant, ne sait mieux que ces messieurs que la classification de Bartsch est barbare et sans autorité au point de vue de l'esthétique et de l'éducation ; ils savent aussi que cette classification est religieusement suivie sur les trois quarts du continent et surtout en Allemagne ; qu'à douter de son infaillibilité on passerait presque pour un impie, et que la moindre tentative de suppression serait une témérité promptement réprimée. Personne, je crois, mieux que l'érudit Gardien des Estampes au Musée Britannique, ne sent l'inconséquence de cet état de choses tel qu'il l'a trouvé ; personne ne serait plus prêt à l'abandonner devant des raisons si convaincantes. En attendant, voici quel est le classement des eaux-fortes de Rembrandt, si on peut l'appeler classement, dans tous les musées de l'Europe, y compris le nôtre. D'abord, parmi les belles têtes de la première manière du maître lui-même se trouvent mêlées dans une inextricable confusion les indicibles vulgarités de Van Vliet, ou parfois les crudités enfantines de quelque jeune élève ; et, à côté de celles-ci, des portraits achevés de la dernière et meilleure manière de Rembrandt ; le tout entassé ainsi sans autre raison que parce que ce sont des portraits. Je demande respectueusement ce qu'un si beau désordre, ce qu'un ramassis d'idées si savamment coordonnées peut nous apprendre. Qu'on s'imagine, comme réduction à l'absurde, un catalogue du règne animal fait d'après un tel plan, ici des têtes, là des queues, et dans une autre subdivision le corps de l'animal que nous cherchons à identifier ! Sérieusement, c'est à cette simple cause et à nulle autre que sont dus, selon moi, le mystère et la confusion qui embrouillent toute l'histoire de Rembrandt comme graveur ; de là vient l'insuccès des faiseurs de catalogues à établir les différences de style et de manière qui déterminent les questions d'attribution ; car toute faculté critique s'émousse dans ce désordre.

Mettons à l'épreuve la valeur de cette opinion. Le premier de ces marchands dresseurs de catalogues fut Gersaint de Paris, vendeur d'estampes au premier tiers du siècle dernier. Ce Gersaint avait acheté à Houbraken, qui de son côté avait acheté aux exécuteurs testamentaires du bourgmestre Six une collection, la collection des eaux-fortes de Rembrandt qu'on nous dit expressément avoir été acquise de Rembrandt lui-même par Six, épreuve par épreuve 'à mesure qu'elle était achevée.' Remarquez, s'il vous plaît, la citation 'à mesure qu'elle était achevée,' car elle explique exactement l'ordre en faveur duquel je plaide et qu'à mon avis devraient suivre toutes les collections semblables. L'on avait donc ici une collection unique, parfaite sans doute comme impression, complète probablement comme nombre, absolument sûre comme provenance. Voyons ce qu'elle devint. Nous savons qu'elle fut remaniée dans un but commercial par Gersaint; son livre le prouve. Nous savons qu'il mourut avant de pouvoir l'imprimer, puisque Helle et Glomy, marchands d'estampes aussi, achetèrent son manuscrit en 1751, et en l'imprimant 'y ajoutèrent 41 pièces;' que Pierre Yver de même, qui en 1756 succéda à Helle et à Glomy, 'en ajouta beaucoup d'autres;' et que finalement, grâce à Bartsch, ces additions étaient devenues si nombreuses, qu'une collection qui à l'origine comprenait possiblement deux cents planches, n'en compta pas moins de trois cent soixante-seize! Sous quel prétexte, je le répète respectueusement, fit-on ces additions successives? Et maintenant qu'elles sont faites, sur quelle autorité se fondent les compatriotes de Bartsch pour les justifier ou plutôt pour justifier l'adoption d'un système aussi lâche par tous les faiseurs de catalogues depuis Gersaint?

Nommons Claussin et Daulby, en 1828; Wilson, en 1836; Charles Blanc, en 1853; Middleton, en 1878; Dutuit, en 1881; Rovinski, en 1890; von Seidlitz, en 1894 et 1895. Ce dernier, bien que reconnaissant sa barbarie, n'en conclut pas moins

à son maintien, comme étant le seul système pratique ; selon lui, c'est le seul système qui soit compris d'un faiseur de catalogues. Je reviendrai sur ce sujet dans la prochaine édition de la Monographie. Pour le moment, comme commentaire à cet aveu qui est si préjudiciable à la prétention de Bartsch, je ne poserai que cette simple question: Comment se fait-il, si la classification de Bartsch est la seule pratique, que pas même deux de ses successeurs n'aient pu s'entendre sur l'ordre à donner aux diverses pièces ? Comment se fait-il, par exemple, que le No. 1 de Bartsch, '*Rembrandt aux cheveux crépus*,' devienne le 51 de Middleton et le 204 de Blanc ? Que le No. 2 de Bartsch, '*Rembrandt à trois moustaches*,' devienne le 106 de Middleton et le 206 de Blanc ? Que le 40 de Bartsch, '*le Triomphe de Mardochée*,' soit le 228 de Middleton et le 12 de Blanc ? Que le 90 de Bartsch, '*le Bon Samaritain*,' soit le 185 de Middleton, le 41 de Blanc, le 94 de Claussin, le 95 de Wilson ? etc. Bref, il n'y en a pas deux qui concordent. Il faut qu'il y ait un vice radical dans un système qui permet, ou même exige pour être compris, de telles inconséquences ; ce système tient si peu qu'il s'effondre et tombe en pièces chaque fois qu'une nouvelle main y touche ! Quant aux additions arbitraires dont on a voulu l'étayer mais qui n'ont fait qu'ajouter à sa faiblesse et à son discrédit, je trouve, comme je m'y attendais, en me rapportant à celles qu'ont faites à l'origine Helle et Glomy, que deux seulement ou trois tout au plus peuvent remonter à l'atelier de Rembrandt sans qu'on puisse les attribuer à sa main. Mais elles pouvaient servir d'appât au collectionneur.*

Ceci me ramène à une partie du sujet que je ne puis écarter, bien que je l'eusse préféré. Je savais naturellement qu'en me décidant à faire cet historique je causerais des froissements et que certains n'y trouveraient pas leur compte;

* Ces additions sont faciles à distinguer, étant marquées d'un astérisque.

que j'aurais contre moi le collectionneur qui a donné de grosses sommes pour des trésors qui n'ont plus de valeur ; le vendeur qui a joui du privilège de fournir ces trésors ; le fabricant d'états imaginaires, et le critique qui s'est battu les flancs pour en relever le mérite ; je savais que cet historique plairait médiocrement à l'écrivain de profession dont j'avais envahi le domaine et prévenu les conclusions, et qu'il s'efforcerait d'en diminuer l'importance ; qu'en somme, l'auteur infortuné passerait 'un bon temps,' comme disent les Américains, en attendant l'adoption définitive du remaniement qu'il préconise. Je prévoyais tout cela ; j'y étais préparé. Mais je me serais guère attendu à la déclaration d'un auteur aussi pratique que M. Rovinski (auteur qui, du reste, a rendu de bons services par sa vive et coûteuse étude), d'après laquelle 'l'artiste est peut-être le juge le moins capable en ces matières,' et encore : 'les retranchements arbitraires qu'il demande ne doivent être concédés que sur la production de témoignages *documentaires* de nature à démontrer non-seulement que Rembrandt n'est pas l'auteur des planches apocryphes, mais encore capables d'en *prouver l'origine.*' C'est dire qu'un faux chèque n'est pas un témoignage suffisant de sa fausseté, et qu'un malheureux qu'on trouve assassiné sur la route n'est assassiné que quand on a trouvé son meurtrier ! Il prétend encore que 'ce qui contentait Rembrandt doit nous contenter' et 'que la planche soit de lui ou non, il suffit qu'elle provienne de son atelier, qu'elle soit, par conséquent, imprégnée de son esprit, pour la défendre de toute critique.' On croirait vraiment, en présence de tels raisonnements, que leurs auteurs ont complètement perdu de vue la différence de valeur artistique entre un original et une copie : ils semblent avoir oublié que, depuis l'an 1400 jusqu'en 1650 ou environ, c'est-à-dire depuis le temps de Mantegna jusqu'à celui de Rubens et de Vandyke, période où s'exécutèrent les plus fameux tableaux que le monde ait vus, le peintre était son propre graveur, et que le graveur copiste, tel que nous le connaissons, n'existait pas ;

ils ignorent enfin que c'est grâce à ce fait que nous possédons aujourd'hui des œuvres gravées autographes comme on n'en avait jamais vu et comme on n'en reverra jamais à moins que la Société Royale des Peintres-graveurs, dont le but est de relever cet art et de faire du graveur de l'avenir un artiste et non un artisan, ne réussisse dans l'objet qu'elle a à cœur. La liste que j'ai rédigée et que je vous montre à présent sur l'écran servira du moins à rappeler à ces écrivains l'importance, au point de vue esthétique, de conserver dans toute son intégrité la liste exacte et fidèle des œuvres de ces vieux peintres-graveurs, le nom des pays qui les ont produits, les écoles qu'ils ont fondées, les branches de l'art qu'ils ont pratiquées. Ne pas s'en occuper, prétendre qu'une eau-forte d'après Rembrandt vaut une eau-forte de Rembrandt, c'est contrecarrer nos jaloux efforts pour écarter de nos collections les estampes contrefaites, et égaler la valeur artistique de vrais trésors à celle du papier de rebut! J'admets qu'on doit tenir compte du fait indubitable que Rembrandt a donné sa sanction à l'émission de ces planches qui ne sont pas de lui; je dis seulement que le fait est regrettable et qu'on ne doit pas nous demander d'y fermer les yeux comme le voudraient certains de mes adversaires. Je n'ai jamais proposé non plus que dans notre nouvelle classification de ses œuvres on écartât sans leur donner de place ces Rembrandts apocryphes; j'ai demandé au contraire qu'une place reconnue leur fût assignée, à la condition qu'elle fût strictement définie.

C'est avec soulagement que je m'éloigne maintenant d'objections si mal fondées afin de prendre un moment moi-même le rôle ingrat d'opposant. Tout en admirant le grand talent littéraire de M. Michel dans son important ouvrage sur Rembrandt, je crains d'avoir à m'inscrire en faux contre les opinions qu'il émet et les conseils qu'il donne. Si M. Michel, par exemple, condamne comme triviales, fantastiques et mal dessinées plusieurs des planches les plus importantes de

Rembrandt,* il s'ensuit qu'il me pardonnera de ne pouvoir pas accepter sa recommandation de confier à un nouveau connaisseur éminent le catalogue futur des œuvres de Rembrandt. J'ai déclaré d'ailleurs que *seul un expert qui a fait son apprentissage aux presses mêmes peut assumer cette tâche avec succès ;* et comme preuve à l'appui, j'ai fait voir le désaccord où sont tombés depuis Gersaint les auteurs de catalogues. Il faut donc absolument trouver quelque nouveau système ; et cela étant évident, je proposerais que lorsque le moment propice sera venu, ce travail fût entrepris, non par un seul individu, quelque éminent qu'il soit, mais par une commission d'experts qui, prenant pour base l'arrangement chronologique, représenteraient plutôt le côté pratique de la question que cet autre côté auquel le simple littérateur n'a pas su rendre justice.

IV.

Il ne me reste plus, messieurs, qu'à répéter et à déclarer publiquement ce que je crois, depuis bien des années, être le seul remède à toute cette confusion, avant que quelque contrefacteur sans conscience ne s'en empare et ne le donne pour sien. Ce remède est tout purement et simplement de refaire sur une échelle plus grande l'exposition nécessairement incomplète et insuffisante du Burlington Fine Arts Club. Cette exposition complète, vous serez heureux de l'apprendre, à l'honneur des experts anglais, M. le Professeur Colvin a entrepris de l'organiser dans la grande salle attenante à la Salle des Estampes du Musée Britannique, dans laquelle il sera facile de pendre côte à côte l'œuvre entière de Rembrandt, authentique et apocryphe, cette juxtaposition étant, je le répète, nécessaire au succès de l'entreprise. Qui ne viendra pas voir et s'instruire à une telle exposition ? Qui ne viendra pas lire et se convaincre en présence d'une grande histoire

* Voyez ses critiques du '*Triomphe de Mardochée*,' de la '*Mise au Tombeau de N. Seigneur*,' du '*Christ prêchant*.'

parlant, pour ainsi dire, par elle-même ? Nous ne pourrons, hélas ! y accueillir aucun de ceux dont nous avons cité les noms au début de cette conférence, et dont les renseignements, voire même les confessions, auraient si bien pu confirmer ou corriger nos conclusions. Un des deux frères Houbraken aurait pu nous dire tout ce que nous désirons savoir sur le nombre des pièces et sur la classification de cette unique collection que Gersaint se mêla le premier de remanier et que Helle et Glomy falsifièrent. Nous n'y verrons pas le respectable et incolore Adam Bartsch, qui, sans songer à mal, accepta, augmenta et perpétua ces falsifications et fit plus ainsi pour porter atteinte à la gloire de Rembrandt que le plus pur Van Vliet qui s'insinua jamais dans son atelier. Si nous ne pouvons espérer la présence de ceux-ci, nous verrons du moins accourir de tous les cabinets d'estampes de l'Europe, de tous les ateliers de peintres-graveurs, les Immerzeel, les Scheltemas, les de Vries, les Vosmaer, les Bredius, les de Roevers, les Rovinski,* les Duplessis, les Lippmann, les Bode, les Sträter, les von Seidlitz, et bien d'autres encore ; tous, à leur façon et avec une sincérité égale, sont aussi désireux que moi d'arriver à la vérité, bien qu'à mon humble avis ils se soient trompés de voie. Et qui sait si M. Michel lui-même n'y viendra pas, quand ce ne serait que pour nous dire comment, dans un ouvrage aussi étendu sur Rembrandt et son œuvre, il a pu se laisser persuader de ne faire mention de cette si importante découverte des planches commerciales que dans l'ombre glaciale d'un Appendice ?

En poursuivant la vérité, nous ne saurions passer sous silence, à la fin de cette conférence, l'étonnement que nous causent ceux qui ont cru voir dans cette poursuite le désir de porter atteinte à la gloire de Rembrandt, et qui n'ont pas reconnu qu'en cherchant à distinguer entre le travail du maître et celui de l'artisan nous avons voulu faire juste le

* Depuis que ceci a été écrit M. Rovinski est malheureusement décédé.

contraire. Tandis que ce sont eux qui, en niant les faits et en refusant toute faiblesse à une grande personnalité, on fait leur possible pour la dénaturer et l'amoindrir, et priver de la moitié de sa valeur son étude biographique qui est du plus grand intérêt, de la plus haute importance. Sur ce point je n'ai rien à me reprocher. Si nous devons écrire l'histoire, faisons-la telle qu'elle est, et non, selon une mode malsaine, telle que nous voudrions qu'elle fût. Relevons-nous notre héros, le connaissons-nous mieux, comprenons-nous mieux son art, l'aimons-nous davantage et le rendons-nous plus aimable, en cherchant ainsi à le ramener à nos propres proportions ? Car voilà où en viennent ces écrits. Assurément non. Contentons-nous de connaître Rembrandt tel qu'il était ; voyons-le dans toutes les phases variées de sa carrière ; accompagnons-le sympathiquement dans ses succès, dans ses revers, dans ses faiblesses même, et soyons assurés que tout contribuera, comme en effet tout a contribué d'une manière mystérieuse et insondable, à la richesse de sa palette, à la verve de sa pointe, en un mot, à faire de lui le géant qu'il était.

Londres ; STRANGEWAYS, Impr.

19th March, 1907.

Dear Mr. Green,

I am bound to say that I hardly think the British artists worthy to be "written round", though I will do so if you wish. The moral of the Exhibition is not wholly pleasing, except perhaps as showing the improvement since Nast took it over. To save trouble, I will proceed with it unless you write stopping me.

I fear, however, I cannot let you have it for Friday's paper, as, being "Art Adviser" to Hull, I have to take the Art Committee round to studios on that day and the four successive days. However, I will see if it can be done.

Sincerely yours,

M.H.S.

P.S. I have just had an enthusiastic letter from Sir Seymour Haden, President of the Painter-Etchers. He is in his 90th year, and is bedridden. He writes me ecstatically on my Painter-Etchers article and the views I expressed in it. By the way, if you are willing to attack the Printsellers' Association, there is a forcible article to be got out of their monstrous system of fleecing the public by the sale of what they call "proofs", which are not proofs in the true sense and which are no better in quality than common prints. I created a good deal of excitement some twenty years ago by such an attack in the "Pall Mall", and it is the memory of those great doings which spread over weeks that has moved old Seymour Haden.

[illegible]. Green, Esq.

Daily Leader

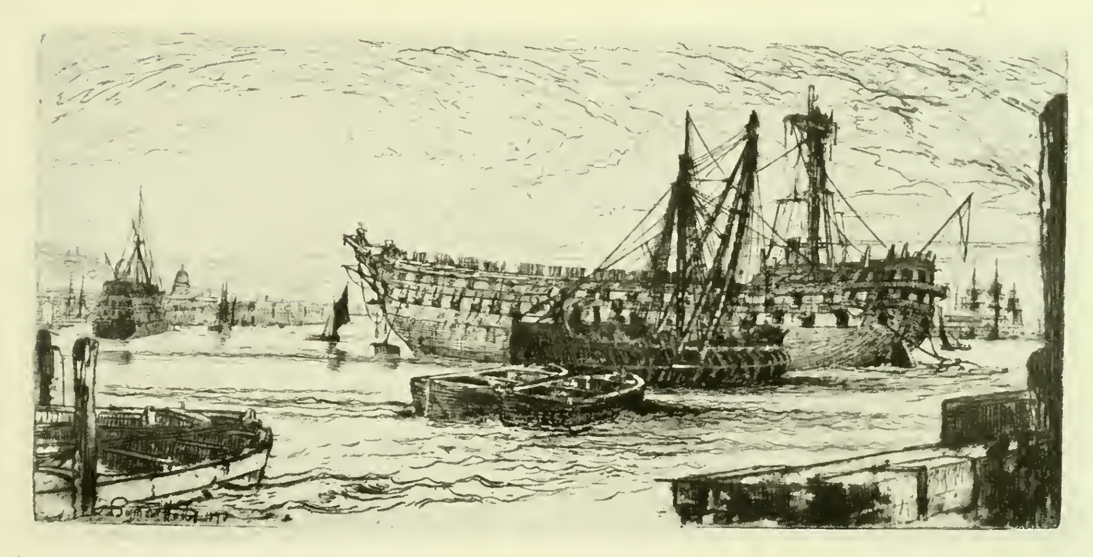
The ETCHINGS *of* SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN, P.R.E.

WITH ABOUT ONE HUNDRED REPRODUCTIONS INCLUDING SIXTEEN IN HAND-PRINTED PHOTOGRAVURE, AND AN INTRODUCTION BY MALCOLM C. SALAMAN, HONORARY FELLOW OF THE ROYAL SOCIETY OF PAINTER-ETCHERS AND ENGRAVERS

Size, Medium Quarto ($11\frac{1}{2} \times 9$ in.)

PRICE - - TWO GUINEAS NET

THERE WILL BE A LARGE-PAPER EDITION PRINTED ON HAND-MADE PAPER AND LIMITED TO TWO HUNDRED NUMBERED COPIES AT FIVE GUINEAS EACH, INCLUDING A DUPLICATE SET OF THE PHOTOGRAVURE PLATES ON JAPANESE VELLUM



"The Breaking-up of 'The Agamemnon.'"—First State *From a proof lent by Sir Frank Short, R.A., P.R.E.*

LONDON: HALTON & TRUSCOTT SMITH, LTD. 57, HAYMARKET, S.W.

The ETCHINGS of HADEN

When death came laggardly to Sir Francis Seymour Haden at the great age of ninety-two, his place among the unquestioned masters f etching had already been secure for over half a entury, and in the portfolios of the connoisseur- ollectors were prints of his that had long been ovingly accorded recognition as classics. The force nd individuality of character which could win for im brilliant distinction in the practice both of surgery nd the delightful though long-unfavoured art of etch- ng, he gave generously to the service of the art he oved, and to no one did its modern revival owe so nuch as to Haden. ❦ With the persuasion of his vritten and spoken word, charmingly emphasised by is own graphic expression on the copper-plate, which ictorially interpreted with vivid suggestive line the nglish, Welsh, or Irish landscape, and added master- ieces to the art's tradition, Haden stimulated the ractice of original etching. He won for it the radually widening appreciation of print-lovers, more eadily even than did the genius of Whistler with his nagic needle, though the illustrious names of the two nasters must ever be associated with the art's brilli- nt revival in England. ❦ Haden's work with needle, ry-point, and mezzotint-scraper has, of course, been vorthily honoured by cataloguers, but it is time that a hoicely illustrated monograph was dedicated to him,

"A WATER-MEADOW" 1859—First State

supplementing even the sumptuous catalogue raisonné. The forthcoming volume, therefore, will appeal to collectors and students with a picked representation of the master's work in about a hundred of his most desirable plates. Brilliant and rare proofs of these have been chosen for reproduction mainly from the comprehensive collection of Dr. H. Nazeby Harrington, Seymour Haden's trusty friend and executor, who has also kindly allowed his rare, authoritative catalogue to be drawn upon for a complete list of the master's plates with their several states of progress. ❦ The Introduction to the volume will be from the pen of Mr. Malcolm C. Salaman, Honorary Fellow of the Royal Society of Painter-Etchers and Engravers, whose writings on prints are so widely esteemed. The illustrations, sixteen of which will be in hand-printed photogravure, will be produced with the greatest care, and no effort will be spared to make the volume worthy of the master. It will be ready for publication about the end of September. There will be no reprint.

ORDER FORM

To Booksellers

Please send me copies of "THE ETCHINGS OF SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN, P.R.E.," price £2 2s. 0d. / £5 5s. 0d. net, for which I enclose the sum of*

Name

Address

*Postage Extra: Inland, 1s.; Abroad, 1s to 1s. 6d. ❦ The work may be obtained through any Bookseller, or from HALTON & TRUSCOTT SMITH, LTD., 57, HAYMARKET, LONDON, S.W. 1

M B.S.39/1-12 6 23

SEYMOUR HADEN'S ETCHINGS.

THE ETCHINGS OF SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN, P.R.E. By MALCOLM C. SALAMAN. (Halton and Truscott Smith. £2 2s. Large paper edition, 200 copies, £5 5s.)

This beautiful book is entitled to unstinted praise, and is sure of a warm welcome amongst the increasing number of cultivated people who are now studying etching. The members of the Print Collectors' Club, in particular, should turn their attention to this presentation of the work of their club's very distinguished grandfather. The author, who is a well-known authority on the subject, contributes a first-rate preface of twenty-five pages, and there are nearly a hundred very fine reproductions.

The time has not come for a final judgment of Haden as an etcher. That must be pronounced by the future critic who never knew him and will not be distracted by personality, by biographical detail, or by partisanship. He will not care whether the etcher was a surgeon or a sailor, and will point out, rather more directly than Mr. Salaman does, that some of his plates were unworthy of him. But personality is one of the great interests of life. Was it because Haden exhibited at the Academy under another name that his etchings attracted no notice? Was it because he had become famous as an etcher that in 1900 he obtained the Grand Prix for mezzotints? We think it very unlikely that he would have been thus honoured under the name of "H. Dean." Seymour Haden was a great man. His best plates were works of genius ; half a dozen of them, if not more, will bear comparison with the best landscape etchings known. He vitalized this expression of natural beauty, and shared with Whistler a real world-movement. His enthusiasm and energy were boundless, even in old age. It is idle to speculate upon what he might have done if he had had the technical education which is now the common heritage of students; but we are often tempted to think that he, like Van Dyck, lost nothing. If he had been told by the cold voice of authority that his "Sunset on the Thames" was open to grave objection, his originality might have received a disastrous check. To-day no one is allowed to rule lines in the sky—unless he is a known genius, and beyond control ; perhaps this is why originality is scarce. We cannot refer to more of the fascinating and beautiful plates by name; but for those who know Haden's work only in a general way, the lovely Plate 23 ("The Letter") should prove a surprise, especially when compared with such an etching as "Whistler's House." Mr. Salaman is to be specially commended for his references to the great printer Goulding, who was immortalized by Strang.

harmony. In reading the "Fleurs du Mal" we think inevitably of Dante, and then perhaps of other sombre poets haunted with phantoms of death and horror, Donne and Webster, Tourneur and Beddoes. But only Dante has the Baudelairean capacity for horror and naked violence. A sonnet like "Les Aveugles," with its awe-inspiring sestet, can only be paralleled in the "Inferno."

> Ils traversent ainsi le noir illimité,
> Ce frère du silence éternel. O cité !
> Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,
> Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
> Vois, je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété.
> Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tout ces aveugles ?

One finds, not a parallel passage, but a similar intensity in Dante's brief pictures of horror; for instance, in the centaurs who transfix the blood-guilty souls :—

> D' intorno al fosso vanno a mille a mille,
> Saettando quale anima si svelle
> del sangue più che sua colpa sortille.

For the repulsive in Baudelaire, Dante's hideous portrait of Thaïs may be cited as a parallel :—

> . . . quella sozza e scapigliata fante
> che là si graffia con l'unghie merdose,
> ed or s'accoscia, ed ora è in piede stante.

While for intolerable horror not even Baudelaire has equalled the episode of Ugolino gnawing the skull of Ruggieri.

But Dante passed on from Hell, through Purgatory, to Paradise; Baudelaire never gets out of Hell. Dante most rarely, Baudelaire never, escape from the tragedy of life to its beauty and gaiety; there is nothing in their pages like the meeting with Nausicaa, or the feast in the palace of Alcinous, or even the garden outside the cave of Calypso—scenes, episodes, pictures which reconcile us to life. Baudelaire, hypnotized with evil, Dante with his eyes fixed upon Heaven, trample upon much that is agreeable, gracious, and consoling. That is why Ronsard, Theocritus, and Horace are not to be forgotten or even subordinated to Dante, Villon, and Baudelaire. The wisdom of Ronsard, his gaiety and enjoyment of life, are scorned as mediocre platitudes; yet that tranquil and happy wisdom is no more common now than when Horace wrote two thousand years ago :—

> Inde fit ut raro, qui se vixisse beatum,
> Dicat, et exacto contentus tempore vitae.
> Cedat, uti conviva satur, reperire queamus.

A limited edition of "Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley," collected and annotated by R. A. Walker, is announced for publication by the author at 16, The Avenue, Bedford Park, W. The reproductions were originally intended as illustrations to Mr. Walker's forthcoming catalogue and bibliography of Aubrey Beardsley's works, but are now issued as a "preliminary supplement" to that volume.